

حوار
مع

الدكتور عبد الله بدوي



عبد الرزاق
البصير

يعيش المثقف في كثير من حياته في رياض غناء مليئة بالازاهير والأشجار النظرة والجداول الرقاقة ، تلك هي رياض الأشعار والقصص والفلسفة ، وما يصاحبها من نقد النقاد وحوار المتحاورين ، وفي هذا كله متعة لا يحس بها إلا من شرح الله صدره لمنايع الثقافة ، على أن المثقف الناقد يجد نفسه تقف أمام أثر من الآثار وقفة أطول من وقفته أمام آثار أخرى لأن ذلك الأثر يحدث في نفسه وقعاً خاصاً لا يستطيع إلا أن يصور ما أحدثه ذلك الأثر في نفسه بكلمة يوضح فيها سبب وقفته حوله ، فإن إشراك القراء فيما يشعر به المثقف من متعة لا يستطيع أن يتخلى عنها الأديب .

ومن المحقق أن وقفة الدكتور « عبده بدوي » حول قصيدة الأستاذ « خالد سعود الزيد » التي ناغى بها ولده والتي نشرت في مجلة البيان العدد ٢٢٧ جاءت من هذا القبيل ، ولكنني أعتقد أن حرفته النقدية انتصرت على حسه الفني لهذا تجده أكثر من ذكر ما قاله بعض البلاغيين حول التشبيه والقافية ، فقد أورد بعض ما قاله « حازم القرطاجني » في كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » من أن القافية العينية مجهورة ، وضعف الاحتكاك عند النطق بها - كما قيل - ناتج عن محدودية الهواء الخارج من الرئتين نظراً لمروره في ممر ضيق في منطقة الوترين من ناحية ولاتجاه جزء من الهواء المستعمل الى إحداث ظاهرة الجهر من ناحية أخرى « وهي فقرة معقدة تعقيداً شديداً لا أجد لها أي داع .

بحر المتقارب

كذلك نجد أستاذنا يحدثننا عن اختيار الشاعر بحر المتقارب لقصيدته وهو يوجد بكثرة عند شعراء الخليج والجزيرة العربية في الوقت الذي يكثر فيه المتدارك في العصر الحديث عند الكثيرين خارج هذه الدائرة .
ولي تحفظ على هذا الحكم لأنني لم أشعر بذلك فيما قرأت من دواوين شعراء الخليج العربي والجزيرة العربية ، وقد تصفحت باقة من هذه الدواوين ساعة قراءتي لهذا الحكم فوجدتهم يصطنعون هذا البحر اصطناعاً ليس بالكثرة التي تراءت للأستاذ د. بدوي . وما يدل على انتصار مهنته النقدية هذه الفقرة المسجوعة وتدقيقه في الصنعة الكلامية التي اتصف بها الصديق خالد في هذه القصيدة حسب رأي الدكتور بدوي وهي قوله :

« وإذا كان النقد القدامى قد شددوا على حسن الافتتاح لأنه داعية الانشراح ومطية النجاح - وعلى خاتمة الكلام - لأنه أبقى في السمع وإن قبحت قبح فإننا نرى الشاعر قد راعى ذلك بمهارة موسيقي بارع ومنطلقات الشاعر عربية بحتة ، فهو يتعامل كثيراً مع الطباق والمقابلة وقد يلجأ إلى الجناس » .

والذي دفعني إلى هذا الحوار ما أعرفه عن أستاذنا الناقد من موهبة مبدعة في عالم الشعر ، مما يعني بأنه من أشد الناس فهماً بأن الشاعر المطبوع لا يهتم أبداً باختيار الوزن والقافية أو الطباق والجناس عندما يُعبر بصدق عن نفسه ، إذ أنه يحس بحالة تملك

عليه نفسه حتى لا يكاد يشعر بما حوله ومن حوله ، ويظل على هذا الحال لا يستريح الا بعد أن يسكب حالته النفسية تلك في قصيدة تختار قافيتها ووزنها ومفرداتها ، ذلك ما أجمع عليه الشعراء الذين حدثونا عن لحظات إلهامهم .

لحظات الالهام

وهي تختلف بين شاعر وشاعر ، فمنهم من يغلق على نفسه الباب ويجلس منفرداً في غرفته غارقاً في صمت عميق مدة لا يستطيع أن يتفوه بكلمة حتى يتثال عليه الشعر بقوة لا يستطيع أن يوقفها إلا بعد انتهاء تلك القوة ، ومنهم من يتدفق عليه الالهام الشعري بعد أن يجد نفسه مندفعة الى المشي ذهاباً وإياباً في فناء منزله أو حتى في غرفته شاعراً بمخاض يشبه مخاض المرأة عند الولادة ، كما حدثني بذلك المرحوم الأستاذ أحمد رامي ، الى ما هنالك من حالات نفسية ما أشك أن الأستاذ الدكتور بدوي ملم بها أكثر من غيره ، وكان من المفروض لو تحدث عنها ليختار أي حالة ملكت نفس شاعرنا الذي رسم لنا هذه المناغاة الأبوية الرقيقة والتي تعترى كل أب في أوقات كثيرة ، لكن أين من يُعبر عنها غير الشاعر الموهوب .

بقي أن ننتبه الى أمرين - أحدهما أن هذه الحالة ليست مقصورة على الشاعر ، وإنما هي مقصورة على كل من أمتزج الفن بدمه أو بروحه بحيث يكون عطاؤه عطاءً طبيعياً لا تكلف فيه ، ومعنى ذلك أن ما أشرنا إليه يشمل الكاتب القصصى ومن يعبر عن نفسه بالرسم والنحت ، إذ أن طبيعة الفن تُعبر عن نفسها بأشكال مختلفة .

أما الأمر الثاني فإن ما أشرنا إليه لا يعني بأن نتقبل من الفنان كل ما ينثوه علينا من عطائه ، فإننا إن فعلنا ذلك يتساوى المبدع والمسيء والتكلف والمطبوع ، وإنما يعني أن يبلغ الفنان منزلة تؤكد أنه من المبدعين ، وهنا تأتي منزلة الناقد وكل ما قصدت اليه هو أي كنت أتمنى لو أن أستاذنا الجليل الدكتور عبده بدوي قد اهتم باللحظة الفنية بصورة أكثر تفصيلاً مما وجدناه في تعقيبه ، أعتقد أنه لو فعل ذلك لكان ذلك أكثر نفعاً وأعظم وقعاً في نفوس القراء بصورة عامة وفي نفس الشاعر الأستاذ خالد بصورة خاصة .

العنصرية الصهيونية

في التوراة

الدكتور أحمد مطلوب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كان أول كتاب قرأته في مطلع هذا العام « العنصرية الصهيونية في التوراة » الذي تكرم بارساله الي مؤلفه الاستاذ أحمد السقاف الصوت المدوي في المحافل القومية والمؤتمرات الأدبية ، وكنت قد ختمت العام الماضي بقراءة كتاب « مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا » الذي ارسلته اليّ مؤلفته الدكتورة ليلي حسن سعد الدين . والكتاب الأول صوت انطلق من الكويت المتوثب على الخليج العربي والثاني نفحة هبت من الاردن الصابر على خط النار . والكتابان وإن اختلفا في العرض يتجهان الى غاية واحدة ويهدفان الى تحقيق رسالة واحدة هي الايمان بالامة العربية الخالدة ، وقد أثارت قراءتها مسألتين كنت قد عرضت لهما وأشرت اليهما كثيرا !

الأولى : عجمة اسم سيدنا ابراهيم - عليه السلام - فقد نصت كتب النحو على أنه ممنوع من الصرف للعجمة والعلمية شأنه في ذلك شأن اسماعيل واسحاق ويعقوب وهارون وفرعون وهرمز وفيروز وكابل . وهذا أمر عجيب إذ كيف يكون ابراهيم اعجميا وهو أبو العرب ويكون اسماعيل واسحاق ويعقوب أعاجم وهم من نسل ابراهيم عليه السلام . لقد ظن كثير من الناس أن هذا الاسم عبري وما هو كذلك وانما هو عربي ، أما اسمه في العبرية فقد ذكرته المصادر العبرية القديمة فقال أبو الفرج الاصفهاني في أغانيه : « إن ابراهيم بن آزر وهو اسمه بالعربية كما ذكره الله تعالى في كتابه وهو في التوراة بالعبرانية » تارح بن ناحور .

ويستدل من هذا النص :

- ١ - ان ابراهيم بن آزر اسم عربي نطق به القرآن الكريم .
- ٢ - ان اسمه في التوراة المكتوب بالعبرية قديما « تارح بن ناحور » .
- ٣ - ان ما جاء في التوراة التي بين أيدي الناس الآن باسم ابرام أو ابراهيم متأخر لا يمثل الحقيقة التي يدعيها اليهود ومن ينحونحوهم في التزوير .

ويقال مثل ذلك عن ابنه اسماعيل واسحاق وذريتهما وبذلك تسقط قاعدة النحاة ، وكان من الدقة أن يقال إن هذا الاسم جاء بهذه الصيغة في القرآن كما جاء كثير من الالفاظ التي لا تنطبق عليها قاعدة النحاة فتأولوا واشتطوا في التأويل . وهناك كثير من الالفاظ القرآنية التي ادعى بعضهم أنها غير عربية ، وما هي بالاعجمية وانما نطق بها الكتاب العزيز ، ولعل أشهرها لفظة « القرآن » التي سمي الله بها كتابه المنزل على نبيه محمد - صلى الله عليه وسلم - قال الجاحظ في حيوانه : « وقد سمي كتابه المنزل قرآنا وهذا الاسم لم يكن حتى كان » . وقال إن : « القرآن » و « الفرقان » تسميتان لكتاب الله لم تكونا من قبل » . فابراهيم أبو العرب وأنى له أن يكون أعجميا فيمنع اسمه من الصرف لهذا السبب ؟

الثانية : السامية وهي فرية ابتدعها اليهود وكان « شلوتسر » قد استعملها في بحوثه وتحقيقاته في تاريخ الأمم الغابرة سنة ١٧٨١ م ورددها الباحثون وعلى رأسهم

اليهودي ولفنسون الذي كان مدرساً للغة العبرية واشباهها في الجامعة المصرية . وقد نهبت الى هذه المسألة كثيراً وآخر ما قلته في ندوة « اللغة العربية والوعي القومي » التي عقدها مركز دراسات الوحدة العربية والمجمع العلمي العراقي ومعهد البحوث والدراسات العربية ، إن اليهود هم الذين ابتدعوا لفظة « السامية » ليربطوا أنفسهم بالمنطقة العربية وليقولوا إن موطنهم فلسطين ، وقد بشر ولفنسون بذلك في الجامعات المصرية قبل أن يقوم الكيان الصهيوني سنة ١٩٤٨ . وخُذع العرب بذلك وتحدثوا عن السامية وإن اللغة العربية فرع منها ، واطالوا الحديث عن الساميين وقالوا إن العرب فخذ أو عشيرة منهم وسخر اليهود منا وانكروا بعد أن أثبتوا كيانهم أن يكون العرب ساميين لأنهم وحدهم الساميون أما غيرهم فاعداء السامية وأصبحوا يطلقون على العرب أو من يناوئهم لفظة « اللاسامي » وقضية المفكر الفرنسي جارودي الذي أسلم ووقف الى جانب العرب ليست ببعيدة فقد اتهموه باللاسامية وأقاموا عليه الدعاوي في المحاكم وشهروا به وشنعوا عليه .

إن السامية تسمية غير دقيقة والأولى أن تسمى اللغات القرية من العربية « الجزرية » نسبة الى الجزيرة العربية التي خرجت منها الهجرات الكثيرة قبل الاسلام بقرون طويلة ، أو أن تسمى « العربية » لأنه لا يبعد أن تكون العربية القديمة أصل هذه اللغات او اللهجات جميعا ، ويؤيد ذلك ما قام به علماء الآثار من دراسات جديدة ، وما يشبه تاريخ هذه اللغات وارتباطها بالعربية ارتباطاً وثيقاً . فالعبرية مثلاً لم توضع كتبها وتحدد قواعدها إلا بعد القرن الخامس للهجرة في الاندلس ، وكانت كتب نحوها أو قواعدها باللغة العربية وتنحونحوها في التبويب والتقسيم والتمثيل . وهذا يدل على أن العربية هي الأم وليست اللغة المزعومة التي لا يعرف شيئاً عنها أحد فهي كابن آوى رأى الناس ولم يروا آوى .

هاتان مسألتان ثارتا في ذهني من جديد وأنا أقرأ كتاب المجاهد أحمد السقاف والصابرة ليلي حسن سعد الدين ، أما الكتاب الأول فقد جاء ثورة عارمة على العنصرية الصهيونية كما مثلها التوراة المزيف ، واستطاع المؤلف المفضل أن يظهر السخف والتناقض في التوراة وما فيه من غدر ودس وحقد ، وأظهر أحلام اليهود في

استثمار مصر وفلسطين وصوّر هديانهم وبطولاتهم المزعومة ، وأوضح لؤمهم وتأمرهم على الشعوب الآمنة المطمئنة وسلبهم الارض بغير حق ، وأبان افتراءهم وأكاذيبهم وأضاليلهم ، وختم الكتاب بالحديث عن منظمة « شهود يهوه » التي أخذت تمدّ خيوطها الى الاقطار العربية ، وحذّر منها وأشار الى الخطر الذي يتهدد منطقة الخليج العربي وما يبيتته حكّام طهران وقم بعد أن وجدوا في تمزق الأمة العربية حافزاً لتصدير ثورتهم البائسة الى البلاد العربية .

إن كتاب السقاف وثيقة مهمة الى جانب ما فيه من عرض وتوجيه وتحذير لمن ظن الحياة رخاء ونسي أن وراء الأكمة الشر المستطير . ولعل أهم ما يحقق هذا الكتاب الصغير خجمه العظيم نفعه أن اسرائيل لا يراد بها اليهود وانما هي موضع قديم في فلسطين أو هي يعقوب بن اسحاق بن ابراهيم الخليل - عليهم السلام - . وان التوراة التي بين أيدي اليهود هي التي خطتها أقلامهم بعد السبي البابلي لهم ، قال الفقيه الاندلسي ابن حزم في كتابه « الفصل في الملل والاهواء والنحل » : « ما رأيت أقلّ حياءً من الذين كتب لهم تلك الكتب المردولة وسخّم بها وجوههم » وقال : « فوضح يقيننا لكل من له أدنى فهم كما أن أمس قبل اليوم أنها ليست من عند الله - تعالى - ولا من اخبار نبي ولا تأليف عالم يتقي الكذب ، ولكنها بلاشك من عمل كافر مستخف ماجن سخرهم وتطايب منهم وكتب لهم ما سخّم الله به وجوههم » . وقال : « إن لليهود إلهاً غير رب العالمين » . وقال : « وأما التوراة فما وافقنا قط عليها لاننا نحن نقر بتوراة حق أنزلها الله على موسى - عليه السلام - ونقطع على أنها ليست هذه التي بأيديهم وكذلك لا نصدق بشريعتهم التي هم عليها الان بل نقطع بانها محرفة مبدلة مكذوبة » . وقال : « فاعلموا أننا لم نوافقهم قط على التصديق بشيء من دينهم ولا بما هم عليه ولا بما بأيديهم من الكتاب ولا بالنبي الذي يذكرونه لما قد أوضحنا من فساد نقلهم ووضوح الكذب فيه وعموم الدواخل فيه » .

وأهم ما يحقق كتاب السقاف أن سيدنا ابراهيم - عليه السلام - ليس يهودياً وانما هو موحد ، قال تعالى : ﴿ أَمْ يَقُولُونَ إِن اِبْرَاهِيمَ واسْمَاعِيلَ واسْحَاقَ ويعْقُوبَ

والأسباط كانوا هوداً أو نصارى ، قل أنتم أعلم أم الله ومن أظلم ممن كتم شهادة عنده من الله وما الله بغافل عما تعملون . تلك أمة قد خلت لها ما كسبت ولكم ما كسبتم ولا تسألون عما كانوا يعملون ﴿ . وقال : ﴿ يا أهل الكتاب لم تحتاجون في ابراهيم وما انزلت التوراة والانجيل إلا من بعده أفلا تعقلون . ها أنتم هؤلاء حاجتكم فيما لكم به علم فلم تحتاجون فيما ليس لكم به علم والله يعلم وأنتم لا تعلمون . ما كان ابراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين ﴿ . وانه - عليه السلام - كان أبا للعرب ومن نسله انحدرت هذه الأمة الكريمة التي شرفها الله بحمل الرسالة الاسلامية . وقد حدد المؤلف تلك العصور الغابرة فقال : « إن هناك عصورا ثلاثة تحاول هذه التوراة أن تدججها دججا لتحقيق المطامع اليهودية في فلسطين : عصر يبدأ بابراهيم - عليه السلام - وينتهي بهجرة الاسباط الى مصر ، وهو عصر عربي لاجدال فيه . . . وعصر يبدأ بموسى وبمن خرج معه من مصر ، وهذا عصر مصري صميم ، فموسى - عليه السلام - مصري والقوم الذين ساروا معه الى سيناء ثم الى فلسطين مصريون . . . أما العصر الثالث فهو عصر اليهود ، هؤلاء الذين لم يخاطبهم القرآن الكريم إلا مندداً باعمالهم الشريرة ، أنهم كتبة التوراة ومزورو التاريخ والمتعلقون بالاله يهوه » . وان اليهود الذين قدموا الى ارض فلسطين غرباء لانهم شذاذ الافاق الذين قدفت بهم دول العالم تخلصا منهم أو استعانة بهم ليفرقوا الأمة ويزرعوا الخراب في الارض العربية ويحولوها لهيبا يستعر . وان العنصرية الصهيونية وتعصبها المقيت ليست وليدة هذا العصر أو القرن وانما هي قديمة قدم التوراة التي خطت حروفها أيام السبي البابلي ، أي ان اليهود والصهيونية وجهان لفرية واحدة وليس التفريق بينهما في هذه الأيام إلا خدعة يراد بها صرف النظر عن اليهود في العالم ليظلوا احراراً يعبثون ويدمرون . وان اليهود - وليس في ذلك ريب - سيظلون مصدر خطر على العالم ما داموا يحتلون فلسطين ويحركون الأذنان في المنطقة ليشيروا الفتن ويزرعوا الأحقاد ، وانهم لن يكتفوا بما سلبوا وانما ستظل آثامهم تترى ويبقى خرابهم يمتد وسيستحيون الفرص لينقضوا على هذا القطر أو ذاك ، وقد أفرحهم ما قام به الفرس وما فعلوا بالقرى والمدن العراقية الأمانة فأمدوهم بالمال والخبرة

والسلاح ليخربوا منطقة الخليج العربي ولولا وقفة العراق لتحقيق كثير مما سعوا اليه .
يقول السقاف : « ويعلم الله أن العربي قد تحمل من معاناة الصبر ما فيه الكفاية ،
ولولا الوقفة الشجاعة التي وقفها جيش العراق العظيم في وجه الاطماع الايرانية
وخوضه الحرب ببسالة نادرة وبطولة فريدة دفاعا عن الارض العربية لمات كمداً كل حر
شريف في ديار العرب » .

وجاء ختام الكتاب ليتحدث عن منظمة « شهود يهوه » التي بدأت تتغلغل في
منطقة الخليج العربي منذ أكثر من ربع قرن وتنشط لبث سمومها بين المواطنين بما تنشر
من كتيبات وتوزع من منشورات وبيانات ، ولولا الشعور القومي لكان لهذه المنظمة
دور رهيب في التخريب . وقد ارتفع صوت المجاهد احمد السقاف محذراً من هذه
العصابة ومنبها الى الخطر الذي يحيق بالمنطقة ، وذكر في كتابه نداء الأمانة العامة لرابطة
العالم الاسلامي للدول الاسلامية لتقطع رأس الافعى قبل أن تغرس أنيابها في جسد
الأمة وقبل أن يسري سمها في العروق ، قرب لحظة غفلة تجر الى دمار ، ورب تسامح
يُفضي الى مصيبة ورب تناحر يفتح السبيل الى الوطن فيمزقه . قال السقاف : « ان
ايران وجدت في تمزق الأمة العربية حافزاً للحديث عن تصدير الثورة الى العراق
والخليج والجزيرة العربية رغبة منها في التوسع وبسط النفوذ ناسية أن الحديث في مثل
هذه الأمور قد تجاوزه الزمن . ثم أقدمت بعد أن اشتد التوتر بينها وبين العراق على
ضرب القرى ومخافر الحدود العراقية ومنع السفن من دخول ميناء البصرة بنيران مدافع
الزوارق الحربية فقامت الحرب بين البلدين الجارين . ولو أن الأمة العربية لم تتعرض
لما تعرضت له من خلاف واختلاف وتشرذم وتمزق بعد معاهدة « كمب ديفد » اللعينة
لما فكر الايرانيون في التوسع على حساب الارض العربية » . ولولا قدرة العراق
واخلاص قيادته لنفذ الفرس أهدافهم وعاثوا في الارض فسادا .

إن « العنصرية الصهيونية في التوراة » للمجاهد أحمد السقاف كتاب لا بد أن
يقراه كل عربي مؤمن بامته واهدافها في الوحدة والحياة الحرة الكريمة لانه يكشف زيف
اليهود ويظهر خبث الصهيونية ويرسم صورة قائمة للعرب إن هم ظلوا متناحرين تمزق

الأهواء أقطارهم وتعبت الحركات الهدامة بارضهم وتهدد الخلافات طاقاتهم . وما أصدقها صرخة يطلقها مجاهد خبير الحياة وخاض غمارها وضحي من أجل أمته ووطنه فإذا هو قبس يضيء ويهدي السارين في دلج الليل . وشاركته ذلك الجهاد صابرة في الاردن واصدرت كتابها الرائع « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً » انها الدكتوراة ليلي حسن سعد الدين التي جاء كتابها ثورة على اليهودية المغتصبة وعاصفة تقتلع جذور الشر والبغي والعدوان . لقد أخرجت الدكتوراة ليلي هذا الكتاب وهي على خط النار ترى أعداء الأمة رأي العين وهي صابرة محتسبة لا تقدر على تمزيق العدو الا بالكلمة الصادقة والحرف المؤمن والحجة البينة والبرهان القوي . وقد أحسنت صنعاً حينما ختمت كتابها النفيس بفصل « اليهود في بروتوكولاتهم والحياة المعاصرة » ليطلع النشء على خبث هؤلاء القوم ويحذر ما يبيتونه لئلا يخدع كما خدع الآباء أو من وضع أمته وراءه ظهرياً وراح ينهل من آثام اليهود . وهذا الكتاب الرائع في مادته وعرضه الصادق في وسائله وأهدافه جدير بالقراءة والتأمل ، وقد جاء أكثر تفصيلاً من كتاب السقاف وأغزر مادة لانه عرض لكثير من المسائل المهمة التي لم تكن من هدف الأول حينما وضع كتابه ليكون مدخلاً للحديث عن « العنصرية الصهيونية في التوراة » لا كتاباً مسهباً عن اليهود .

إن المجاهد السقاف والصابرة ليلي جمعهما الاسلام على الهدى ، وربطتهما العروبة بعروتها الوثقى فاذا هما وتر قيثاره يثير الحماسة في قلوب المؤمنين ويصور واقع الأمة المرير وينذر الناس بعاصفة هوجاء لا تبقى ولا تذر ، وليس بعد هذا ما يثير الفزع في النفوس . وقد تطول الغفلة قبل أن تتحفز القلوب وقبل أن يعي الناس « العنصرية الصهيونية في التوراة » ويدركوا « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً » . أما أنا فقد أصخت الى صوت جاء من الكويت وأصغيت الى نداء جاء من الاردن ، وما هما عندي بصوتين عابرين واغما هما قدرتي أنا الرابض في خط النار أدود عن الوطن وأحمي شرف الأمة وحينما تتحطم أحلام الباغيين الى الأبد يكون لقاءنا في القدس ، ﴿ ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ﴾ .

البصرة القصيدة

شعر
علي الأمانة

ARCHIVE

اهداء :-

إلى مدينتي .. الطفولة .. الضوء .. الحلم .. العذابات الجميلة إلى مدينة
المربد .. البصرة .

يا بصرة، الحبُّ يبقى الحبُّ والألقُ
أبقى أغنيك حتى ينفد الرمقُ
أبقى أغنيك مفتوناً ومضطرباً
حتى كأني إذا غنيّت أحترقُ
مُدِّي يديك فما شطَّ الغرامُ بنا
خوفَ الفراقِ ولا ضاقت بنا الطُرُقُ

مازالَ كلُّ احتراقٍ نحنُ جذوتُهُ
 وما نزالُ على الأوجاعِ نأْتِلِقُ!
 هذا أنا قادمٌ مِنْ كلِّ ناحيةٍ
 يمشي معي صاحبائي : الشعرُ والقلقُ
 وكلُّ ذرةٍ رملٍ فيكَ ترقبني
 لأجلِها بجدارِ الموتِ ألتصقُ
 هذا أنا حاملٌ أرضي التي ندبتُ
 بمقلةٍ شبَّ فيها همُّ والأرقُ
 منذُ الطفولةِ كان الحلمُ يحملي
 وأستفيقُ على همٍّ وأستبقُ
 وكنتُ حيثُ نقلتُ الخطوَّ في سفرٍ
 رأيتُ وجهكِ مثلَ النبعِ ينبثقُ
 ألمهُ بشغافِ القلبِ أحملهُ
 فوقَ الجفونِ هوى عذبا وأنطلق
 ورغمَ كلِّ غضاياي وأزمتي
 مازال يغمرني ذاكُ الهوى الغدقُ

* * * *

يا قبلةَ الحبِّ ما غالَ الهوى نزقُ
 ولا استبد به زيفٌ ولا شبقُ
 لي في هواك جراحات مكابرةٍ
 وعبرةٌ في حنايا الصدرِ تختنقُ
 ماذا سأشكو على الأوراقِ من ألمٍ
 أقلُّ شكواي لا يقوى له الورقُ

رَدِّي إِلَى هَوَى كَابِدَتِهِ فَأَنَا
 أودعتُ عينيك ما أهوى وأعتنق
 وتهتُ في كنفِ الأعصار مضطرباً
 يكادُ يستلُ روعي خاطِرُ قَلْبُ
 ورحتُ ألهتُ وسعَ الأرضِ مغترباً
 مضيقاً وجهَ شمسٍ لَفَهُ الفَسَقُ
 وكنتُ أبحثُ عن موتٍ أصارعهُ
 لفرط ما ضجَّ في الغيظِ والحنقِ
 وكمُ وددتُ أعضُ الأَرْضَ مِنْ غضبي
 حتى دمي في عروقي كاد يَحترقُ
 وددتُ لو يستعيد الدهر دورته
 لو لحظة من زمان الوصل تسترقُ
 ثم انطفأتُ !! وفاض الجرحُ ثانيةً
 كأنما كلُّ ما حاولته حُمُقُ!
 يا للفرامِ ! أكلُ أَلَمٍ أَحمَلهُ
 أي بدمعي - لما شاهدته - غرقُ!
 قد آن أن تنقذي عيني من وجعٍ
 فإن طيفك قد ضاقت به الحدقُ
 ما كنت أدري كذا الأشواق تحرقني
 وأن أبرد ما في عشقنا الحرقُ!

* * * *

ها نحنُ في زحمةِ الجلى يحاذرنا
 ليلٌ ويرقبنا من ظلمةِ شفقٍ
 نحن انتمينا إلى تاريخنا بدمٍ
 وآخرون على تاريخهم بصقوا!!

كم احتملنا عذابات مؤجلة
بخالص الود لا ذل ولا ملق
وكم مشينا وعشق الأرض يحملنا
ممزقين ولا يُلوى لنا عنق!
فكيف كل دروب العشق تنكرنا
ونحن أول من هاموا ومن عشقوا!

* * * *

يا قبلة الحب في عينيك مصطبح
للعاشقين وفي كفيك مفتبق
مدي جناحيك فوق الشط حاملة
واسترسلي فالمدى مخضوضر أنق
واسمي مع النخل أن النخل متنفض
زهوا بأوسع مما يشمل الأفق
يا أم الشناشيل لا تخلو أزقتنا
مننا ولا يعترى أطفالنا الفرق
ويا عراقية لم تظمأي أبدا
الا وأهلك مما ينزفون سقوا
يا قبلة الحب أنت الزهو أجمعه
أنت النقاء إذا ما خيم الرنق
سيصدق القول قلب يستثار دما
على الهوى وجبين بله العرق
يا قبلة الحب عهداً أننا أبداً
لا في الحياة ولا في الموت نفترق
غداً سينقل أقوام حكايتنا
حتى يشكّوا بما قالوا وإن صدقوا!



جيدريد الخليفي

<http://Archivebeta.Saknrit.com>

في فصول عمياء

□ أربعة فصول استطاع
فيها الاتيان بالجديد

المحاولة الابداعية تمثل عملا يستفز أقلام الآخرين لتقول شيئا عنه .

ولا صير في أن يكون حديث قلم ما محصوراً في سلبيات العمل أو إيجابياته . .

أو عنه بشكل عام ، فالمهم أن أية كتابة من شأنها أن تحفز الأقلام الأخرى .

وهكذا يمكن القول أن فترات الركود الأدبي التي تزور الوطن العربي سببها عدم وجود عمل جديد غير متكرر .

وإذا كان البعض يسير وراء احساسه الأدبي دون أن يقطع سيره بوقفات يستذكر فيها ما كتب ، ويقارنها بما قرأه في فترته الأخيرة ، فإن الكاتب أو الناقد على الأخص يكون جل اهتمامه في مدى قرب العمل من أعمال أخرى كتبها آخرون - وليس المقصود بالتكرار هنا هو إعادة موضوع ما تناوله آخرون . إذ أنه يمكن أن نؤمن باستحالة تناول موضوع واحد في القصة أو الرواية أو القصيدة إذ أن لكل كاتب فهمه ، أسلوبه ، رأيه ، مفرداته بأي موضوع مطروح . لذلك فالكل يدرك أن الحرب العراقية الايرانية مثلاً تناولها العديد من الشعراء ، القصاصين ، الروائيين،



□ تحديد زمن العمل الأدبي

من شأنه اسقاطه

بعد انتهائه والمرحلة

□ القصة يمكن أن تكون بداية

رواية دون زمن أو مكان

بمقام

فيصل

السعد

المسرحيين . وربما هناك اعمال كانت تتحدث عن قضية واحدة ولكنها تختلف من كاتب الى آخر .

وقضية الابداع تكون دائما بحاجة إلى شيء من التعمد ، يعني أن يبدأ الكاتب بموضوعه وأضعا نصب عينيه ضرورة الاتيان بجديد شكلي ان أمكن ذلك في الوصف ، التناول ، السرد ... وهكذا .

سليمان الخليلي قاص يفكر دائما - كما أظن - بضرورة السير في دروب تحمل ، رغم تشابهها الموضوعي ، شيئا من التجديد الشكلي . كتب القصة بشكل جيد ، وكذلك المسرحية ، ثم دخل مجال الشعر الذي كان قد زاره قبل البدء بالقصة ، ولكن دخوله الآخر مكنه من أن يملك عصا الابداع ويبدع .

القصة

في العدد الأخير من مجلة « البيان » - ٢٢٨ - مارس ، قرأنا قصة للخليلي كان عنوانها - فصول عمياء - .

المتحدث في هذه القصة صوت واحد تقطعه بين آونة وأخرى مستمعة اسمها مريم وهي تستمع لصديققتها التي حكّت حلما زارها للحظات وترجمته كما غنته أن يكون لذلك جاء سردها طويلا وكأنها تمارس أحلام يقظة تحاول الاسترسال معها خوف أن تنقطع .

والقاريء لهذه القصة بامعان يشعر أو يتمنى أن تكون المستمعة « مريم » هي الجزء الواعي من ذهنية المتحدثة أو لنقل أن المتحدث هو العقل الباطن .

ويأتي هذا التوهم اللذيذ من خلال متابعتنا لحديث مريم أو استفساراتها التي لا يتعدى الواحد منها الجملة الواحدة ، وكأنها تستعجل ذاتها الواعية ليكمل عقلها الباطن ما غنته أن يكون .

الحلم الذي نظنه يحمل حوارية رائعة مشجع على التركيز في الانتباه، من هنا جاءت مقاطعات مريم للصوت المتحدث قصيرة .

« أحمد : كانت هذه الجملة توهجا للذات ، حاكته حروف عدة ، من مثل التي سمعتها . أريد حين أكتبها أن أرسم ظل الشجرة ، الذي تتقنين به النفیء ، متغلغلا في التاريخ البعيد ، ولما كان الانسان زجاجة ، تشف عن واءات الطفل وكركرته ولمسات الفطرة بين يديه .

أن أصوات حروف العرب وقد هجرت حريتها الأولى ، والتحمت بهزيج

الكلمات المتناغم ، فيما يفضي الهزيج الى هيكل النفس ، وسط هالات الصدى ،
اللامسة لصورة النبض، المتغلغلة في اللحم البشري ، المرتحلة على الحنجرة لينفجر عنها
التوحد الزاخر بين القلب وكونه المقيد بحبل من حرفه السري . . »

وهكذا يستمر التحدث بين اعتراضات مريم القصيرة والمتحدثة التي تحاول
ترجمة حلمها مع حبيبها أحمد ، بالشكل الذي تتمناه . .

سلبية الجغرفة

من أجل أن يبقى العمل الأدبي خالدا لا بد من الغاء مكانه . حيث أن الغاء
المكان يعني الشطب على فترته الزمنية التي قيل العمل فيها . اذ أن التأكيد على الفترة
قد يشجع على الغاء العمل بانتهاء الأسباب في الزمن الذي تحدث عنه العمل الأدبي .
ولهذا فان الكثير من الكتاب يعتمدون الغاء الزمن والمكان في اعمالهم حتى لو
كتبوا عن حروب عاشوها .

قصة الخليفة هذه التي يمكن أن تكون بداية لرواية تحدث فيها عن وطننا العربي
مؤكداً ضرورة التفكير بخطوة واعية ضد « إسرائيل » وأعداء الأمة العربية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

واراد أن يعطي قصته حاضرا ما زلنا نعيشه لذلك ذكر الحرب العراقية الايرانية
كحقيقة معاشة مشجعة على وحدة الصوت ، الخطوة ، الطلقة ، الحرف .

« . . حقيقتنا تتجسد بدءاً منا ، وبدونها تفقد القيم خصالها ، فاغراءها
لانتباهتنا ، فاذا اخذنا العراق ، مثلاً . . . يرتجل الضوء صدرا لأبي الطيب . . .
نعزف عن مبحث ينشد عدل الكتب . . . ، أليس قدرنا في قدره ؟ نحن في وقت
يلفظ اللغات غير الشاخصة ، لأن في شخوصها شخوصاً للعقول التي هي مصائرنا »
هذا المثل البسيط ، الذي أجده ضرورياً من شأنه أن يحيل هذه القصة في الزمان القادم
الى رفوف الادب الذي كتب عن حروب هذه الفترة التي قد تضم حرب لبنان ،
وحرب فلسطين و « إسرائيل » ، والحرب العراقية الايرانية ، وحروباً أخرى عربية
كثيرة .

وهذه المباشرة اختلفت كثيراً مع الجو العام للقصة والذي - رغم أنه تحدث عن موضوع يشترط المباشرة - استطاع أن يدخل هذا الموضوع بل قل يدسه دساً في الجو القصصي ليطلع علينا الخليلي بقصة رائعة جداً .

فالحديث عن أمتنا العربية وضرورة تعديل دروبها المعوجة للوقوف بوجه « إسرائيل » ، هكذا موضوع بحاجة إلى الصراحة التامة من أجل أن يفهمه الآخرون سواء أصحاب القضية أو الأعداء الذين يقرأون ما لم يكتب بعد .

قصة « فصول عمياء » فيها النظرة الفلسطينية التي يتوقعها الكثيرون ولكنهم يجهلون كيفية مجيئها :

« عندما فقد الإنسان الكفيف حاسة البصر ، لجأ الى حاسة الخبرة يستنطقها طبيعة الأشياء . وأني لأكاد اعتقد أن احساسه بجوهر الألوان لا يختلف عن خبرتنا . ذلك أننا حين نقرر أن الليل أسود والبحر أزرق ، فليس ذلك بضرورة في العلاقة بين ظاهرة الليل وبنية الكلمة ، وليس بين تجربة الليل النسيبة وصوت الكلمة الا وظيفة الاشارات الخاصة » .

انها طرحت مع أجد النظرة التي تراها للحياة بما فيها من ألوان عديدة ولكنها « لما لم تنتظم الأحداث الواقعية بحسب ترابطها المنطقي حيال معرفتها أدركت فجأة أنها عمياء !

وهكذا لجأت الى حاسة الخبرة .

أن موروث الاستعمار الذي جاءنا بأكثر من لون أكد استحالة البدء من جديد بشكل جماعي ، بذهنية تختلف عن السابقة ، بنكران ذات ضروري ، حيث أن هذه البدايات بحاجة إلى عوامل محفزة لا مهبطة كما هي متوفرة الآن .

ولكن الخليلي يدعو من خلال قصته هذه الى ضرورة الإدراك باننا أمام « إسرائيل » ، وعلينا أن نرى موقعها قبل أن نضغط على زناد البندقية أو يصيبنا العمى .

الأسوار

شعر: محمد علي الرباوي

سُفُنٌ تتسكعُ في أرصفةِ الميناءِ
لَفَظَتْ من فمها المجنون رجلاً في لونِ الصحراءِ
رِزْماً رِزْماً تركتهم في أرضِ الغربيةِ
هي أرضٌ يحترقُ الظلُّ الهاديء في ثدييها
يحترقُ الحبُّ الدافيء في كفيها الواسعتينِ
وفي عينيها يحترقُ الماءُ
لكن سَمَحَتْ لأنوفهم المنفوشةِ
أن تَشْتَمَّ من تربتها الصلبةِ
رائحةَ الأحبابِ ورائحةَ الأمطارِ العذبةِ

* * *

أنا لم أقطع بحراً
لم أركب برأ
لكني في فاس تغربتُ
وفي أسفلتِ شوارعها كالكَأْسِ تحطمتُ

وداست أرجل كل الرجل زجاجة ذاتي
 هل أحد يا فاس بكى وتوجع من ألم ؟
 ضميني حتى أشعر أن ضلوعي
 تتكسر ضلعاً ضلعاً
 اني في عينيك تغربت تساءلت مراراً :
 ماذا يفصل وجدة عن ربواتك يا فاس المعلقة المفتوحة ؟
 بينكما جبل من مسد لا يتعدى إذ يمتد مدى الآه
 فلماذا هذا البلبل لما يلقي بين ذراعيك
 كطفل يحلم بالوقد
 لا يتشمم عطر الحب
 ولا يلح في أدغالك أوراق الورد
 ولا يسمع في شوارعك الواسع سقسقة الغيم
 ولا قهقهة الرعد ؟
 فضميني
 ضميني حتى أشعر أن ضلوعي
 تتكسر ضلعاً ضلعاً
 اني منذ دخلت سراديبك يا فاس
 أدنتُ بلأنفني أن يسرح في كل شوارعك المورقة الاشجار
 فلم أعثر فيك على رائحة الاحباب
 ولا رائحة الاعشاب
 ولا رائحة الامطار
 ما أطول أسوارك يا فاس
 وما أكثر أبوابك يا فاس
 لماذا حولي تتزاحم هذي الاسوار
 وتغلق في وجهي هذي الابواب

وتفتح من خلفي
وتلين لغيري الاسوارُ
لماذا ؟
آه لماذا ؟

* * *

يا سفناً تتسكع في أرصفة الميناء
بالله عليك بنفط الصحراء
لا تفتسلي
أخشى أن تشتعلي

* * *

يا سفن الفقراء
أعيدني السَّفرَ العُفرَ الى قلب البطحاء
فرمما فيهم زمر تحمل عني هذا الهم القاتل
أو تحمل هذا الهم القتال معي
لا تشتعلي
وأعيدني السفر العفر الى فاس
لعل شوارعها تتأجج حُباً
ولعل عيون المارة بين الفينة والأخرى
تتحولُ أما وأباً

* * *

يا سفن الفقراء انتفضي
وأعيدني السفر ولا تشتعلي

* *

المقتبس

في اللغة والنحو والادب

الحلقة التاسعة عشرة

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

خالد سعود الزيد



١٦٧ - بين الميداني والزحشري :

قال أحمد بن مصطفى ، الشهير (بطاش كبرى زاده) في كتابه (مفتاح السعادة
ومصباح السيادة) في الجزء الأول :
وقف الزحشري على كتاب (مجمع الامثال) للميداني فحسده عليه . فزاد في

لفظة الميداني نونا قبل الميم فصار النמידاني ومعناه بالفارسية : الذي لا يعرف شيئاً .
فعمد الميداني إلى بعض كتب الزمخشري فجعل الميم نونا فصار الزنخشري ومعناه :
بائع زوجته .

قلت (القول لأحمد بن مصطفى) : المعنى المذكور أعني بائع زوجته ليس
يحصل بتبديل الميم نونا فقط بل يجب مع ذلك تقديم الشين على الخاء ويقال « زنش
خري » . وأما بدون هذا التقديم فمعناه قبيح شنيع وهو تغوط على ذقنه . والميداني
نسبة الى ميدان زياد بن عبد الرحمن وهي محلة في نيسابور .

١٦٨ - عاليه :

الدكتور (خليفة الوقيان) شاعر ناثر ، ذكي الفهم ، فصيح اللسان ، بديع
العبارة ، هادئ الطبع ، حسن الانصات والتلقي كأنه فارغ الذهن والخواطر إلا من
حديث محدثه . يمتاز بلغة ناعمة صافية كاتباً أو مشافهاً ، في نثره أو في شعره شأن
البلغاء من فصحاء العصور العربية الزاهية .

وألفاظه في قصائده كألفاظه حين يتحدث معك ، فلا يسبق لفظ لفظاً ، لا
يتأخر لفظ عن موقعه كأنما العربية بين عينيه يلتقط منها ما شاء لما شاء ، فهو رزين
اللفظ ، حصين المعنى . ولقد رجوت أن أختار قصيدة من قصائده لتكون في هذا
المقتبس فاحترت ولم أعرف أي قصيدة أختار ، فكل قصائده خيار بل إنها من خيار ما
يلتقط . و (عاليه) قصيدة من أجمل قصائده نشرها ١٩٧١ وسطرها في ديوانه
(المبحرون مع الرياح) نعيد نشرها في هذا المقتبس عسى أن تعود أيام لبنان الأولى
حيث الحب والنور :

كلُّ شيء ها هنا ضائع .. تقضى .. وتغيّر
واحُمي ما كان بالأمس من الأيام أكبر
سكرة العصفور في الروض إذا ما الصبح أسفر
وارتعاش الزهرة النشوى عليها الطلّ نور
ونديف الثلج في « عاليه » هوناً يتحدث
وأنا أحضن عينيك بروحي يا

وطريق طَرَزَ الثلجُ وقد سِرنا اخضراره
وعليه خَلَعَ الجدولُ من شوقٍ عذاره
ومضى يرقصُ نشوانَ وقد حلَّ إزاره
وخلا الدربُ فما من سائر ضلَّ مزاره
غيرَ أَنَا لم نزل ننشُدُ هاتيكَ المغاره
وطريقى راقداً ما بينَ جفنيك ...



رب كهفٍ دافئٍ يأسرُ في الحسنِ النفوسا
قد أتيناهُ نروم النارَ كم كُنَّا مجُوسا
كم تساقينا به من خمرِ الأنسِ كؤوسا
وأدرنا بيننا من كرمِ لبنان أنيسا
ويعرُّ اليومُ لا نعلمُ كم كُنَّا جلوسا
لم نعد نبصرُ لا نسمعُ إلَّا يا



كم غنمنا غفلةَ الدهرِ وهو الحادثاتِ
فاختطفنا من يدِ الأيامِ أشهى النَفحاتِ
وجَنِينَا كُلُّ دَانٍ واطَّرَحْنَا كُلَّ آتِ
وسقينا مِزْهَرَ الأحلامِ أحلى النعماتِ
سوف لا يبقى سوى الليلِ وهمس الذكرياتِ
وبقايا أغنياتٍ غالها البعدُ ...



إيه « عاليه » أيا وجهاً من الخلدِ جميلا
صبحكِ الفتانِ قد باتَ بعينى أصيلا
لم يعد كاسك يروى بينَ جنبي غليلا
كلِّما أيقنتُ أَنِّي مُزْمَعٌ عنكِ الرحيلا

كيف لي أن أهجّر الروضَ وأشتاقَ الطلولا

ورياضى بينَ خَدَيْكَ على البعدِ

١٦٩ - من لطيف الكنايات :

وفد سعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت على (هشام بن عبد الملك) وكان
جميلاً حسن الوجه فراوده (عبد الصمد) كاتب هشام عن نفسه . فدخل مغضباً على
هشام وهو يقول :

إنه والله - لولا أنت لم يَنْجُ مني سالماً عبدُ الصمدِ

قال هشام ، ولم ذاك فقال :

إِنَّهُ قَدْ رَامَ مِنِّي خُطَّةً

لم يرمها قبله مِنِّي أَحَدٌ
فقال له هشام ، وما هي فقال :

رَامَ جَهْلًا فِي وَجْهَلًا بَأْسِي

يُدْخِلُ الْأَفْعَى إِلَى خَيْسِ الْأَسَدِ
فَضَحَكَ هِشَامُ ، وَقَالَ : لَوْ قَعَلْتَ بِهِ شَيْئًا لَمْ أَنْكَرْهُ عَلَيْكَ .

٢٧٠ - بِالزَّمَانِ الْوَصْلُ مِنْ أَنْدَلُسِ :

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

قال المقرئ رحمه الله في (نفح الطيب) من تحقيق عبد الحميد محبي
الدين : قال ابن سعيد عندما أُجري ذكر قرية نارجة وهي قرية كبيرة تضاهي المدن ،
قد أهدت بها البساتين ، ولها نهريفتن الناظرين ، وهي من أعمال مالقة : إنه اجتاز
مرة عليها مع والده أبي عمران موسى ، وكان ذلك زمانَ صباغة الحرير عندهم ، وقد
ضربوا في بطن الوادي بين مقطعاته خيما ، وبعضهم يغني ويطرب ، وسألوا : بم
يعرف ذلك الموضع ؟ فقالوا : الطراز ، فقال والذي : اسم طابق مسماه ، ولفظ
وافق معناه .

وَقَدْ وَجَدْتُ مَكَانَ الْقَوْلِ دَاسَعَةً فإِنْ وَجَدْتُ لِسَانًا قَائِلًا فَقُلْ

وقال في مدينة شريش :

قال الحجاري : إن مدينة شريش بنت إشبيلية ، وواديها ابن واديها ، ما أشبه
سعدى بسعيد ، وهي مدينة جليلة ضخمة الأسواق ، لأهلها همم ، وظرف في
اللباس ، وإظهار الرفاهية ، وتخلق بالآداب ، ولا تكاد ترى بها إلا عاشقاً أو
معشوقاً ، ولها من الفواكه ما يعم ويفضل ، وما اختصت به إحسان الصنعة في
المجبنات ، وطيب جنبها يعين على ذلك ، ويقول أهل الأندلس : من دخل شريش ولم
يأكل بها المجبنات فهو محروم ، انتهى .

والمجبنات : نوع من القطائف يضاف إليه الجبن في عجبتها ، وتقل بالزيت
الطيب .

١٧١ - صفة النبي صلى الله عليه وسلم :

قال ابن عبد ربه في العقد الفريد عن أنس بن مالك :

كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أبيض مشرباً بحمرة ، ضخماً الرأس ،
أزج الحاجبين ، عظيم العينين ، أدعج ، أهدب ، شثن الكفين والقدمين ، إذا مشى
تكفأ كأنما ينحط في صيب ، ويمشي في صعد كأنما يتقلع من صخر ، إذا التفت التفت
جميعاً ، ليس بالجعد القطط ولا السبط ، ذا وفرة إلى شحمة أذنيه ، ليس بالطويل
البائن ، ولا بالقصير المتطامن ، عرفه أطيب من ريح المسك الأذفر ، لم تلد النساء
قبله ولا بعده مثله ، بين كتفيه خاتم النبوة كبيض الحمامة ، لا يضحك إلا تبسماً ، في
عنفته شعرات بيض لا تكاد تبين .

وقال أنس بن مالك : لم يبلغ الشيب الذي كان برسول الله صلى الله عليه وسلم
عشرين شعرة ؛ وقيل له : يا رسول الله ، عجل عليك الشيب ! قال : شيبتي هود
وأخواتها !

وقد أورد المرحوم مصطفى صادق الرافعي في كتابه (تاريخ آداب العرب)
الجزء الثاني صفته صلى الله عليه وسلم بشيء أكثر تفصيلاً فليطالعها من شاء .

وجاء في (العقد) عن هيئته وقعدته صلى الله عليه وآله وسلم قال :

كان صلى الله عليه وسلم يأكل على الأرض ، ويجلس على الأرض ، ويمشي في
الأسواق ، ويلبس العباءة ، ويجالس المساكين ، ويقعد القرفصاء ، ويتوسد يده ،

وَيَلْعَقُ أَصَابِعَهُ ، وَيَقْضِي مِنْ نَفْسِهِ ، وَلَا يَأْكُلُ مَتَكْتًا ، وَلَمْ يُرَقِّطْ ضَاحِكًا مِلًّا فِيهِ ؛
وَكَانَ يَقُولُ : « إِنَّمَا أَنَا عَبْدٌ أَكُلُ كَمَا يَأْكُلُ الْعَبْدُ ، وَأَشْرَبُ كَمَا يَشْرَبُ الْعَبْدُ ، وَلَوْ دُعِيتُ
إِلَى ذِرَاعٍ لَأَجَبْتُ ، وَلَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ كِرَاعٌ لَقَبِلْتُ .
١٧٢ - نَسَاؤُنَا قَدِيمًا :

قال الخوارزمي في شرح سقط الزند :
روى أن منصور بن عمار - وهو واعظ العراق - حثَّ يوماً على الجهاد ،
فطرحَت امرأة رقعةً فيها : حثَّتْ على الجهاد ، وقد أَلْقِيَتْ إِلَيْكَ ذُوَابَتِي ، فَلَسْتُ
أملك وَاللهُ غَيْرَهَا . فبالله إِلَّا جَعَلْتَهَا قَيْدَ فَرَسٍ غَازٍ فِي سَبِيلِ اللهِ ، فَعَسَى اللهُ عَزَّ
وَجَلَّ أَنْ يَرْحَمَنِي . فَارْتَجَّ الْمَجْلِسُ بِالْبُكَاءِ .
١٧٣ - فِي ظِلَالِ الْقُرْآن :

قال (سيد قطب) رحمه الله في قوله عز من قائل :
« بلى ! من كسب سيئة وأحاطت به خطيئته . . »

الخطيئة كسب ؟ إن المعنى الذهني المقصود هو اجتراح الخطيئة . ولكن التعبير
يؤمِّن إلى حالة نفسية معروفة . . إن الذي يجترح الخطيئة إنما يجترحها عادة وهو
يلتذُّها ويستسيغها ؛ ويحسبها كسباً له - على معنى من المعاني - ولو أنها كانت كريمة في
حسب ما اجتراحها ، ولو كان يحس أنها خسارة ما أقدم عليها متحمساً ، وما تركها تملأ
عليه نفسه ، وتحيط بعالمه ؛ لأنه خَلِيقٌ لَوْ كَرِهَهَا وَأَحْسَ مَا فِيهَا مِنْ خَسَارَةٍ أَنْ يَهْرَبَ
مِنْ ظَلَمِهَا - حَتَّى لَوْ انْدَفَعَ لَارْتِكَابَهَا - وَأَنْ يَسْتَغْفَرَ مِنْهَا ، وَيَلْوِذَ إِلَى كَنْفٍ غَيْرِ كَنْفِهَا .
وفي هذه الحالة لا تحيط به ، ولا تملأ عليه عالمه ، ولا تغلق منافذ التوبة والتكفير . .
وفي التعبير : « وأحاطت به خطيئته » . . تجسيم لهذا المعنى . وهذه خاصية من
خواص التعبير القرآني ، وسمة واضحة من سماته ، تجعل له وقعا في الحس يختلف
عن وقع المعاني الذهنية المجردة ، والتعبيرات الذهنية التي لا ظل لها ولا حركة . وأي
تعبير ذهني عن اللجاجة في الخطيئة ما كان ليشع مثل هذا الظل الذي يصور المجترح
الآثم حبيس خطيئته : يعيش في إطارها ، ويتنفس في جوها ، ويحيا معها ولها .
عندئذ . . عندما تغلق منافذ التوبة على النفس في سجن الخطيئة . . عندئذ

يحق ذلك الجزاء العادل الحاسم : « فأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون » . .
١٧٤ - مصحف عثمان في مكة :

ابن جبير (١١٤٥ م - ١٢١٧) رحالة عربي أندلسي . استغرقت رحلته عامين وثلاثة أشهر ونصف الشهر من ١٩ شوال ٥٧٨ هـ الموافق ٣ فبراير ١١٨٢ م حتى ٢٢ محرم ٥٨١ هـ الموافق ٢٥ أبريل ١١٨٥ م زار فيها مصر والجزيرة العربية والعراق والشام ومصر وصقلية . وهو هنا في هذه العبارة يصف أحد مصاحف عثمان رحمه الله في مكة قال : وفي القبة العباسية خزانة تحتوي على تابوت مبسوط متسع ، وفيه مصحف أحد الخلفاء الأربعة ، أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وبخط يد زيد بن ثابت رضى الله عنه ، مُتَسَخَّ سنة ثمان عشرة من وفاة رسول الله صلى الله عليه عليه وسلم ، وينقص منه ورقات كثيرة . وهوين دفتي عودٍ مجلد بمغاليق من صُفَر ، كبير الورقات واسعها ، عايناه وتبركنا بتقبيله ، ومسح الحدود فيه . نفع الله بالنية في ذلك . وأعلمنا صاحبُ القبة المتولي لعرضه علينا : أن أهل مكة متى أصابهم قحط ، أو نالتهم شدة في أسعارهم ، أخرجوا المصحف المذكور ، وفتحوا باب البيت الكريم ، ووضعوه في القبة المباركة مع المقام الكريم : مقام الخليل إبراهيم صلى الله على نبينا وعليه . واجتمع الناس كاشفين رؤوسهم ، داعين متضرعين ، وبالمصحف الكريم والمقام العظيم إلى الله متوسلين . فلا ينفصلون عن مقامهم ذلك إلا ورحمة الله عز وجل قد تداركتهم ، والله لطيف بعباده ، لا إله سواه .

١٧٥ - الأبناء في اليمن :

يطلق اسم الأبناء على السلالة التي ولدت في اليمن من الفرس الذين جاؤوا مع (سيف بن ذي يزن) وقد استوطن هؤلاء الأبناء الفارسيون اليمن واستقروا بها ودخلوا الاسلام . منهم (وهب بن منبه) .

١٧٦ - من قِصَصِ الخطِّ العربي :

قال (البلاذري) رحمه الله في كتابه (فتوح البلدان) وروى هذه القصة الطبري وغيره وربما جثنا بها في الحلقات القادمة :

حَدَّثَنِي عَبَّاسُ بْنُ هِشَامٍ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنِ السَّائِبِ الْكَلْبِيِّ ، عَنْ أَبِيهِ ، عَنْ جَدِّهِ ،
 وَعَنْ الشَّرْقِيِّ بْنِ الْقَطَامِيِّ قَالَ : أَجْمَعَ ثَلَاثَةَ نَفَرٍ مِنْ طَيْءٍ بِبَقَّةٍ وَهُمْ مُرْثَمُونَ مِنْ مُرَّةٍ
 وَأَسْلَمَ بْنُ سَدْرَةَ وَعَامِرُ بْنُ جَدْرَةَ فَوَضَعُوا الْخَطَّ ، وَقَاسُوا هِجَاءَ الْعَرَبِيَّةِ عَلَى هِجَاءِ
 السَّرْيَانِيَّةِ ، فَتَعَلَّمَهُ مِنْهُمْ قَوْمٌ مِنْ أَهْلِ الْأَنْبَارِ ثُمَّ تَعَمَّلَهُ أَهْلُ الْخَيْرَةِ مِنْ أَهْلِ الْأَنْبَارِ وَكَانَ
 بَشَرُ بْنُ عَبْدِ الْمَلِكِ أَخُو أَكِيدَرَ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ عَبْدِ الْجَنْكِ الْكَنْدِيِّ ثُمَّ السَّكُونِيُّ صَاحِبُ
 دَوْمَةِ الْجَنْدَلِ يَأْتِي الْخَيْرَةَ فَيَقِيمُ بِهَا الْخَيْنَ ؛ وَكَانَ نَصْرَانِيًّا فَتَعَلَّمَ بَشَرُ الْخَطَّ الْعَرَبِيَّ مِنْ
 أَهْلِ الْخَيْرَةِ ، ثُمَّ أَقَى مَكَّةَ فِي بَعْضِ شَأْنِهِ فَرَأَاهُ سَفْيَانُ بْنُ أُمِيَّةَ بْنِ عَبْدِ شَمْسٍ وَأَبُو قَيْسٍ
 لَيْثُ بْنُ مَنَاظٍ بْنُ زُهْرَةَ بْنِ كَلَّابٍ يَكْتُبُ ، فَسَأَلَاهُ أَنْ يَعْلَمَهُمَا الْخَطَّ فَعَلِمَهُمَا الْهَجَاءَ ، ثُمَّ
 أَرَاهُمَا الْخَطَّ فَكَتَبَا ثُمَّ إِنْ بَشَرًا وَسَفْيَانُ وَأَبَا قَيْسٍ أَتَوْا الطَّائِفَ فِي تِجَارَةٍ ، فَصَحَّبَهُمْ
 قُحَيْلُ بْنُ سَلَمَةَ الثَّقَفِيُّ ، فَتَعَلَّمَ الْخَطَّ مِنْهُمْ ، وَفَارَقَهُمْ بَشَرُ وَمَضَى إِلَى دِيَارِ مِضَرَ
 فَتَعَلَّمَ الْخَطَّ مِنْهُ عَمْرُو بْنُ زُرَّارَةَ بْنِ عُذْسٍ فَسَمِيَ عَمْرُو الْكَاتِبَ ، ثُمَّ أَقَى بَشَرُ الشَّامَ ،
 فَتَعَلَّمَ الْخَطَّ مِنْهُ نَاسٌ هُنَاكَ وَتَعَلَّمَ الْخَطَّ مِنَ الثَّلَاثَةِ الطَّائِفِينَ أَيْضًا رَجُلٌ مِنْ طَابَخَةِ كَلْبٍ
 فَعَلِمَهُ رَجُلًا مِنْ أَهْلِ وَادِي الْقُرَى فَأَتَى الْوَادِيَّ يَتَرَدَّدُ ، فَأَقَامَ بِهَا وَعَلَّمَ الْخَطَّ قَوْمًا مِنْ
 أَهْلِهَا وَحَدَّثَنِي الْوَلِيدُ بْنُ صَالِحٍ وَمُحَمَّدُ بْنُ سَعْدٍ قَالَا : حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عَمْرِو الْوَاقِدِيُّ ،
 عَنْ خَالِدِ بْنِ الْيَاسِ ، عَنْ أَبِي بَكْرٍ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ أَبِي جَهْمٍ الْعَدَوِيُّ قَالَ : دَخَلَ
 الْإِسْلَامَ وَفِي قَرِيشٍ سَبْعَةٌ عَشَرَ رَجُلًا كُلُّهُمْ يَكْتُبُ عَمْرُ بْنُ الْخَطَّابِ ، وَعَلِيُّ بْنُ أَبِي
 طَالِبٍ ، وَعُثْمَانُ بْنُ عَفَّانٍ وَأَبُو عُبَيْدَةَ بْنُ الْجَرَّاحِ وَطَلْحَةُ بْنُ أَبِي سَفْيَانَ ، وَأَبُو
 حُذَيْفَةَ بْنُ عُتْبَةَ بْنِ رَبِيعَةَ ، وَحَاطِبُ بْنُ عَمْرٍو وَأَخُو سُهَيْلِ بْنِ عَمْرٍو الْعَامِرِيُّ مِنْ
 قَرِيشٍ ، وَأَبُو سَلَمَةَ بْنُ عَبْدِ الْأَسَدِ الْمَخْزُومِيُّ ، وَأَبَانُ بْنُ سَعِيدِ بْنِ الْعَاصِيِ بْنِ أُمِيَّةَ ،
 وَخَالِدُ بْنُ سَعِيدِ أَخُوهُ ، وَعَبْدُ اللَّهِ بْنُ سَعْدِ بْنِ أَبِي سَرْحٍ الْعَامِرِيُّ ، وَحُوَيْطِبُ بْنُ عَبْدِ
 الْعَزَّى الْعَامِرِيُّ ، وَأَبُو سَفْيَانَ بْنِ حَرْبِ بْنِ أُمِيَّةَ ، وَمَعَاوِيَةُ بْنُ أَبِي سَفْيَانَ ، وَجُهَيْمُ بْنُ
 الصَّلْتِ بْنِ مَخْرَمَةَ بْنِ الْمُطَّلَبِ بْنِ عَبْدِ مَنَاظٍ ، وَمِنْ حُلَفَاءِ قَرِيشٍ الْعَلَاءُ بْنُ
 الْحَضْرَمِيِّ .

وَحَدَّثَنِي بَكْرُ بْنُ الْهَيْثَمِ قَالَ : حَدَّثَنَا عَبْدُ الرَّزَّاقِ عَنْ مَعْمَرٍ عَنْ الزُّهْرِيِّ ، عَنْ
 عُبَيْدِ اللَّهِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَقْبَةَ ، أَنَّ النَّبِيَّ ﷺ قَالَ لِلشَّفَاءِ بِنْتِ عَبْدِ اللَّهِ الْعَدَوِيَّةِ مِنْ رَهْطِ

عمر بن الخطاب ألا تعلمين حفصة رقة النملة كما علمتها الكتابة ، وكانت الشفاء كاتبة في الجاهلية .

وحدثني الوليد بن صالح ، عن الواقدي ، عن أسامة بن زيد عن عبد الرحمن بن سعد قال : كانت حفصة زوج النبي ﷺ تكتب .

وحدثني الوليد ، عن الواقدي ، عن أبي سبرة ، عن علقمة بن أبي علقمة ، عن محمد بن عبد الرحمن بن ثوبان أن أم كلثوم بنت عقبة كانت تكتب .

وحدثني الوليد ، عن الواقدي ، عن فروة ، عن عائشة بنت سعد أنها قالت : علمني أبي الكتاب .

وحدثني الوليد ، عن الواقدي ، عن موسى بن يعقوب ، عن عمته ، عن أمها كريمة بنت المقداد أنها كانت تكتب .

حدثني الوليد ، عن الواقدي ، عن ابن أبي سبرة عن ابن عون عن ابن مباح عن عائشة أنها كانت تقرأ المصحف ، ولا تكتب .

وحدثني الوليد ، عن الواقدي ، عن غبدر الله بن يزيد الهذلي ، عن سالم سبلان ، عن أم سلمة أنها تقرأ ولا تكتب .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وحدثني الوليد ، ومحمد بن سعد ، الواقدي ، عن أشياخه قالوا : أول من كتب لرسول الله ﷺ مَقْدَمَةُ الْمَدِينَةِ أَبِي بن كعب الأنصاري ، وهو أول من كتب في آخر الكتاب ، وكتب فلان ، فكان أَبِي ، إذا لم يحضر دعا رسول الله ﷺ زيد بن ثابت الأنصاري ، فكتب له فكان أَبِي وزيد يكتبان الوحي بين يديه ، وكتبه إلى من يكاتب من الناس ، وما يَقْطَع وغير ذلك .

قال الواقدي : وأول من كتب له من قريش عبد الله بن سعد بن أبي سرح ، ثم ارتد ورجع إلى مكة ، وقال لقريش : أنا آتي بمثل ما يأتي به محمد ، وكان يمل عليه الظالمين ، فيكتب الكافرين يمل عليه سميع عليم فيكتب غفور رحيم واشباه ذلك ، فأنزل الله : ﴿ وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَوْ قَالَ أُوحِيَ إِلَيَّ وَلَمْ يُوحَ إِلَيْهِ

شيء ، ومن قال سأنزل مثل ما أنزل الله ﷻ ، فلما كان يوم فتح مكة أمر رسول الله ﷺ بقتله فكلمه فيه عثمان بن عفان وقال : أخي من الرضاع ، وقد أسلم فأمر رسول الله ﷺ بتركه ، وولاه عثمان مصر . فكتب لرسول الله ﷺ عثمان بن عفان وشُرحبيل ابن حَسَنَةَ الطابخي من خِندِف حليف قريش ، ويقال بل هو كندي . وكتب له جُهَيْم ابن الصَّلْت بن مَحْرَمَةَ ، وخالد بن سعيد وأبان بن سعيد بن العاصي ، والعلاء بن الحضرمي ، فلما كان عام الفتح أسلم معاوية ، كتب له أيضا ، ودعاه يوما وهو يأكل فأبطأ ، فقال : لا أشبع الله بطنه ، فكان يقول : لحقتني دعوة رسول الله ﷺ وكان يأكل في اليوم سبع أكلات وأكثر وأقل .

وقال الواقدي وغيره : كتب حنظلة بن الربيع بن رباح الأسدي من بني تميم بين يدي رسول الله ﷺ مرة ، فسمي حنظلة الكاتب . وقال الواقدي : كان الكتاب بالعربية في الأوس والخزرج قليلا ، وكان بعض اليهود قد علّم كتاب العربية ، وكان تعلّمه الصبيان في المدينة في الزمن الأول ، فجاء الاسلام وفي الأوس والخزرج عدة يكتبون وهم سعد بن عبادة بن ذُليم والمندر بن عمرو وأبي بن كعب وزيد بن ثابت فكان يكتب العربية والعبرانية ، ورافع بن مالك ، وأُسَيْد بن حضير ، ومعن بن عَدِيّ البلوي حليف الأنصار ، وبشير بن سعد ، وسعد ابن الربيع وأوس بن خَوَلِيٍّ وعبد الله بن أَبِي المنافق ، قال : فكان الكلمة منهم والكامل من يجمع إلى الكتاب الرمي والعموم ، رافع بن مالك ، وسعد بن عبادة وأُسَيْد بن حُضَيْر ، وعبد الله بن أَبِيٍّ ، وأوس بن خَوَلِيٍّ ، وكان أول من جمع هذه الأشياء في الجاهلية من أهل يثرب : سُوَيْد بن الصامت وحُضَيْر الكاتب .

قال الواقدي : وكان جُفَيْنَةُ العبّادي من أهل الحيرة نصرانيا ظُفراً لسعد بن أبي وقاص فاتهمه عبيد الله بن عمر بمشايعة أبي لؤلؤة على قتل أبيه ، فقتله وقتل ابنه .

حدثنا اسحق بن أبي اسرائيل قال : حدثنا عبد الرحمن بن أبي الزناد ، عن ابيه عن خارجة بن زيد ، أن أباه زيد بن ثابت قال : أمرني رسول الله ﷺ أن أتعلّم له كتاب يهود ، وقال لي : إني لا آمن يهودا على كتابي ، فلم يمر نصف شهر حتى تعلمته ، فكنت أكتب له إلى يهود وإذا كتبوا إليه قرأت كتابهم .

في الذكرى الأولى لوفاة

محمد النشمي

الفنان الراحل
وارتجالية المسرح

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الفنان النشمي وجهوده المسرحية في مرحلة الارتجال .

هل الارتجال ضعف فني ؟

أم مرحلة فنية تسبق مرحلة اثبات الذات والمغامرة ؟

دراسة
فنية
بمقوله :
د. محمد
مبارك



● في ٢٣ من يناير من العام الماضي فقدت الاوساط المسرحية رجلا من رجالها الأوائل والذي يمثل أحد روادها الذين قام على أكتافهم اعباء المسيرة المسرحية في وقت لم تجد فيه الحركة الا مزيدا من التعثر والقلق الفني ، إنه الراحل الكبير محمد النشمي .

الزميل الدكتور / محمد مبارك يستقطب هذا الهاجس بمرور الذكرى الأولى لوفاة هذا الفنان المسرحي الراحل ، في بحثه الذي يعرض فيه جهود محمد النشمي المسرحية في عمر هذه الحركة وتأکید قوامها الفني عبر كل هذه السنين ، فالى البحث والدراسة عن هذه الجهود .



جهود محمد النشمي

بعد نجاح العروض المسرحية المدرسية التي امتدت حتى فترة الخمسينات خلال حركة المسرح المدرسي ، طالبت الأقسام بمزيد من هذه المسرحيات مع ابداء الرغبة في تطوير شكل المسرح المدرسي و « يجب تعميم المسارح المدرسية لأن أغلب المدارس تصطنع في تمثيلها مسرحاً مؤقتاً ، فلا تتوفر فيه العوامل المريحة . ويجب تشجيع التأليف المسرحي الملائم للبيئة الذي يستوحى من أحوال المجتمع وشئون الجماعة ، وهذا يستتبع تقوية الفرق التمثيلية بالمدارس »^(١) . وتوحي هذه الكلمة بوجود مسرحيات محلية ذات طابع محلي تناقش أحوال المجتمع وتطرح قضايا مدعاة لاستمراره وتقوية لفرق التمثيل المدرسية .

● ومن المفيد هنا أن نذكر ان عمر الظاهرة المسرحية في الكويت يرجع الى ربع قرن أو نحو ذلك^(٢) ، اذا ما تجاوزنا البوادر المبكرة التي مثلت الارهاصات الأولى . كما نذكر ان العناية بالظاهرة المسرحية انما كانت بخروجها الى الحياة العامة أي بالتعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال الكوميديا التي كانت هي الطابع الغالب على المسرحية

الكويتية . فاذا جاوزنا تجربة الشيخ عبد العزيز الرشيد التمثيلية المبكرة في أوائل عشرينات هذا القرن ، تلقانا المحاولة الثانية وقد جاء ذكرها في كتاب « كنت أول طبيبة في الكويت »^(٣) حيث تقول صاحبتة « كان أطفالنا الصغار الوحيدين في الارسالية ، فكانوا بذلك موضع تدليل من الجميع ، وقد دربت المسز ميلري البنات يوما على أداء دور تمثيلي صغير في رواية للأطفال ، ودعت الى بيتها المعتمد السياسي البريطاني الكولونيل مور وزوجته لمشاهدة ذلك الفصل التمثيلي . ولأن غريس هي كبرى البنات فقد أخذت دور الأميرة - اليزابيت - وكانت ثيابها عبارة عن سروال من حرير الستان فصلته وخاطته هي بنفسها ، لكنه لسوء الحظ لم يكن ملائما لها . وكان دور اليزابيث يقضي ان تكون هي الأخرى في ثياب أميرة نائمة على محفة مزدانة بالحرير ، إلا أنها على ما يبدو وقد خالفت دورها وفتحت عينيها قليلا لأنه ما كادت اليانور الصغيرة التي كانت في دور خادمة تقود الأميرة غريس الى جانب سرير الأميرة النائمة اليزابيث حتى جفل الحضور لصوت حاد يقول : ارفعي سروالك . . وكان ذلك صوت (النائمة) يحذر الأميرة » .

● إن عرض الارسالية الاميركية في الكويت هذا يعد ثاني عرض مسرحي تم عرضه في الكويت . وان كنا لا نعلم تاريخ عرضه بصورة محددة ، ومع ذلك فإن الإشارة الى أن المعتمد البريطاني الكولونيل مور كان أحد المشاهدين يجعلنا نقر أن هذا العرض تم بين سنتي ١٩٢٢ و ١٩٢٩ وهي الفترة التي أقامها هذا المعتمد البريطاني في الكويت^(٤) .

● « ومن المذكور أن أول عرض مسرحي في البحرين قام في عام ١٩١٩ ، والكويت والبحرين وجهان لعملة واحدة سريعتا التأثير ببعضهما ، فما يجري في احدهما ترى صدها في الأخرى واضحا وجليا . ولا يخص ذلك المسرح وحده بل يشمل الفكر والسياسة والتجارة وما كان تابعا للفكر والسياسة والتجارة »^(٥) على الرغم من وجود بعض النقاد البحرينيين الذين يعارضون مثل هذه البداية المسرحية في البحرين^(٦) .

● ومع هذا فإن علاقة المسرح في الكويت بالمسرح في العراق أكثر تفاعلا وأكثر



محمد أحمد النشيمي

وضوحاً ، حيث بدأ عندهم عام ١٩١٩ م ، عندما قدمت فرقة الجيش البريطاني ثلاثاً وعشرين مسرحية باللغة الانجليزية على مسرح مدرسة الصنائع . وحمد الرقيب - رائد الحركة المسرحية في الكويت - يروي أنهم كانوا يستمعون الى التمثيل من اذاعة بغداد ويودون لو يحاكونه ويقلدونه ، فقد كانوا يتشوقون الى سماع الروايات التاريخية التي تمجد البطولة وتقدم نماذج لقيم واخلاق يعشقها المستمعون والمشهدون ، إلى جانب ما يشاهدونه حين يرتحلون الى بغداد والبصرة ، حتى أصبح في مجموعته حديث دواوينهم ومجالسهم ، حيث رحلة أول بعثة كويتية الى بغداد في بداية العشرينات . وما كان يستمع اليه الأبناء من الآباء حين عودتهم من الأسفار عن القصص التي يروونها عن المجرم والسحرة واليتامى .

● وولادة المسرح في الكويت في ظل النص المكتوب لا يعني غياب العامة عن العروض المسرحية المدرسية ، وعقاب الخطيب^(٧) يؤكد ذلك بقوله « في أيضاً كنا نقوم

بعمل تمثيليات تعالج المشاكل الاجتماعية بطريق هزلي ، وكنا ندعو أولياء الأمور ، ولكننا كنا نجد أضعاف هؤلاء ، ولم يكن هناك نص مسرحي بالمعنى المفهوم حالياً إنما كنت أجلس مع الأخوان - ومنهم الأخ محمد النشمي - ونطرح الفكرة . ويبدأ كل واحد منا بطرح ما عنده لمعالجتها عن طريق الحوار . وكان هذا العمل - الذي يعتبر بدائياً في نظرنا الآن - مثال جذب للجميع ومثال تعليقات بعد ذلك . وكنا نعرض هذه المسرحيات ثلاث أو أربع مرات في العام بعد صلاة العصر الى ما قبيل المغرب . وحكاية التمثيليات هذه ترجع الى أيام التلمذة عام ١٩٣٧ حيث كنت أميل إليها ، وكان يدرّبنا على الالتقاء في التمثيليات أيامها الاستاذ محمد محمود نجم» (٨) .

● ولاحياء التراث الفني والقاء الضوء على الذين وضعوا اللبنة الأولى للحركة الفنية في الكويت ، تذكر في هذه المرحلة جهود الفنان محمد النشمي كواحد من الرعيل الأول ومن رواد واضعي أسس الحركة المسرحية في الكويت . ويذكر النشمي أن أول محاولاته التمثيلية كانت في عام ١٩٤٠ حين كان طالباً في المرحلة المتوسطة (٩) ، اذ وقع عليه اختيار استاذة حمد الرقيب لينضم لفريق مدرسة الأحمدية (١٠) ، ومثل مسرحية « أم عنبر » التي عرضته الى غضب أهله ونفقتهم . فحمد الرقيب هو الذي اكتشف محمد النشمي وشجعه ، صاحب الدور المرموق في المسرح المرتجل والذي قاد الحركة المسرحية في الكويت لفترة طويلة وقدم العديد من المسرحيات المرتجلة من خلال فرقة للكشفة .

● لكن النشمي دخل المسرح منذ صباه ، فقد كان يمثل في المدرسة الأحمدية . ثم التقى بحمد الرقيب حين عين الرقيب مدرّساً فيها عام ١٩٤٢ لمادتي التاريخ والجغرافية وكان الرقيب يجمع الطلبة عصراً كل يوم ليقوم بتدريبهم على التمثيل ولاعطائهم فكرة عن معنى المسرح في حياة الناس والمجتمع وعن معناه كرافد من روافد الثقافة والفنون . وقد سجل مثل هذا الانطباع فيما سجله من مقالات توالى على نشرها مجلّتا البعثة والرائد . وكان محمد السنغوسي (١١) يقوم بأدوار ترفيهية طابعها التهريج ، وذلك على خشبة تقام في نصف ساحة المدرسة أثناء الفرض في اليوم الدراسي .

● لقد جاء محمد النشمي ورفاقه^(١٢) حوالي عام ١٩٣٤م ، فاختاره الرقيب ليقوم بدور حسان بن ثابت في مسرحية « الحي الميت » أو « الميت الحي » كما يحلو للبعض تسميتها ، وكانت المسرحية باللغة العربية الفصحى . و « لقد أجاد دوره في المسرحية كما قال لي . وفي الاستراحة - بعد عرض فصول ومشاهد - « الحي الميت » - قامت الفرقة بتقديم مسرحية « أم عنبر » وقد قام النشمي بدور المرأة في « أم عنبر » وقام الرقيب بدور « عنبر » وقام بدور « بكيري » صديق عنبر - زميلهما فهذه المسرحية^(١٣) . والى جانب مسرحية « أم عنبر » هناك مسرحيات كويتية قديمة عرفتها الجزيرة المسرحية منذ أوائل الأربعينات كمسرحية « أنا الماضي » و « حرامي آخر طراز » وهي من المسرحيات الاجتماعية التي قدمها المسرح المدرسي في فصول ارتباطية يقدمها في نهاية العرض المسرحي التاريخي الجاد ، الى جانب مسرحية « مرد الكلب على القصاب » وهي من اخراج سليمان الفهد^(١٤)

● « وأم عنبر » مسرحية فكاهية ترمي الى مكافحة البطالة ، وتعرض لأم عنبر المرأة الفقيرة السوداء اللون والمصابة بلوثة عقلية . وكان لديها ولد اسمه عنبر معتوه أيضا ، أكل الجذري وجهه . وكان قوي البنية غير أنه كسول لا يحب العمل ولا يتحمل مسؤوليته ، وتحرص والدته على الانفاق عليه ، وتحبب الطرقات وتقرع الأبواب مستجيبة من أجله . وفي آخر حياتها أدخلت مستشفى المجانين ثم سكبت على نفسها نفطا واشعلت النار في جسدها وماتت . وتمثل تلك المسرحية منعطفا حقيقيا في تاريخ المسرح في الكويت ، فقد شعر الممثلون بتقبل الجمهور لهذه المسرحية القصيرة التي قدمت باللهجة العامية ، ورأوا ان العامية أقدر على مخاطبة عقول الناس ووجدانهم وادخال التسلية والمرح الى نفوس المشاهدين .

● وقد أعطت هذه المسرحية الفكاهية النشمي الضوء الأخضر لىستمرىء العامية ويسير بها ، خاصة بعد ان غادر حمد الرقيب الكويت عام ١٩٤٥م الى القاهرة ، وبقي النشمي بمفرده في الميدان دون منافس حتى اواخر الخمسينات ، ثم توالى المتنافسون وتتابعوا ليبقى المسرح المرتجل . وقد كتب في ذلك « أن لسفر الرقيب

الى القاهرة أثراً في هذه الردة العنيفة الى العامة بعد النشأة الفصيحة . ولقد خلق سفر الرجب للنشمي متسعا من الوقت لزعامه المسرح المرتجل ، كما أن وفاة المغفور له الاستاذ عبد الملك الصالح - الحريص على الفصحى - عام ١٩٤٦ منحتة فرصة اخرى للعبور الى هذا الواقع «^(١٥)» ، فقد كان الارتجال هو المخرج الممكن من هذا الشح الفني في الحركة المسرحية .

● ثم إن نشأة الحركة الكشفية عام ١٩٤٣ ملء ليلي السمر وأوقات الفراغ قد ساعد على انتشار اللهجة العامة والاستمرار في هذا المسرح المرتجل . وكان عام ١٩٤٤ موسما حافلا للمسرح في الكويت تنافست فيه فرق المدارس الأربعة كما ذكرنا . والى جانب النشاط المسرحي السابق فقد قدموا مسرحيات هملت ، في سبيل التاج ، تاجر البندقية ، ومسرحية وفاء^(١٦) ، وأعاد النشمي اخراج مسرحية « المروءة المقنعة » عام ١٩٥٢ لصالح نادي الجزيرة ، ومسرحية « حكم سليمان » التي سبق وان عرضت عام ١٩٤٣ في المدرسة المباركية ، واعاد النشمي اخراجها عام ١٩٥٣ لمدرسة عائشة المتوسطة . وفي مدرسة المثنى قام مع عقاب الخطيب - ناظر المدرسة - ومجموعة من الهواة بتقديم عروض مسرحية خفيفة في ساحة المدرسة من اهمها مسرحيتان هما : « اضراب الخبايز »^(١٧) و « جرامي آخر طران »^(١٨) .

● وفي عام ١٩٤٨ عندما انتقل النشاط المسرحي من المدارس الى النوادي والجمعيات الأهلية وانشأت جمعية المعلمين ناديا للتمثيل - بغرض زيادة دخلها المادي عن طريق دخول التمثيليات - مارس محمد النشمي^(١٩) التمثيل من خلال هذا النادي ، حيث حاول الانتشار في كل بقاع تنهياً فيه الظروف لمتابعة عطاءاته المسرحية أو يستطيع ان يخلق فيه الظروف المساعدة بامكانياته المتاحة وقدراته الفنية . . فقد تشبه بالنساء في مسرحياته فهاجمه رجال الدين مع أنه أول من حاول ادخال العنصر النسائي في المسرح الكويتي بالحدود التي لا تسيء الى التقاليد ، فعندما أدخل النشمي دور المرأة بشخصية رجل أضحك الناس وأبهجهم ، وكأني به يريد أن يدلل على أهمية المرأة ودورها في المسرحية بما تضيفه عليها من البهجة والمرح ، وبأن المسرح تصوير للحياة وليس حياة عامة مفتوحة ، والحياة بها الرجل والمرأة ، وهما عنصرا وجودها ،

فلا بد من اعطاء الحقيقة كاملة والا عاشت المسرحية الاجتماعية ومثلت بنصف فكرتها حين تكون دون امرأة !

● لا يريد النشمي للمسرحية الاجتماعية ذلك النقصان حتى لا تعرج في مشيتها وهي في طريقها الى الجماهير الشعبية كما هي على مسرح الحياة وخشبة المسرح ، ترى حياتها مجسدة أمامها . لقد استحسنوا المرأة بصورة رجل ، وهذا الاستحسان يأتي بمثابة اعتراف منهم على اهميتها ، على الرغم من أنهم حاربوا وجود المرأة في المسرحية . كما أن بعضهم تطرف في ذلك وحارب تشبه الرجال بالمرأة^(٢٠) . لهذا الموقف يصور حالة اضطرارية دفعتها الظروف التي تحارب النشمي والتي هي بأنها تصفق له وتستحسن منه وجود مكان أو قل « خيال » أو « ظل » للمرأة بواسطة رجل !!

● يقول « ارنست فيشر »^(٢١) : « إن الفن نفسه جزء من الواقع » . وهذا يعني وجود وظيفة اجتماعية للفن وان يتجه الفنان بأفكاره الى عصره ويستغل تجاربه في تصوير الواقع الذي يعيشه ، بل وإلى تشكيل هذا الواقع ، وبذلك تتحقق « اجتماعية » الفرد الذي يتجاوز فيها فرديته وانعزالته ، فيربط هذه الأنا الضيقة بالكيان الانساني المشترك لمجموع الناس في مجتمعه ، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية^(٢٢) .

● والمسرح ليس عرضا للجمال والمتعة فحسب بل هو تجربة انسانية قديمة ، فهو الاداة التي تبدع الانسان عندما تمثل حياته وتمثله وتجعل من الوجود خلقا مستمرا ، فبالمرح والمسرحيات الاجتماعية وكيف الانسان نفسه^(٢٣) . والعصر الذي نعيشه هو أكثر العصور في تمثيل عناصر الحياة الاجتماعية واشاعة المعتقدات والميول والأهواء الاجتماعية .

● والفنان المسرحي بتلك التجربة يمثل قدرة الانسان الفنان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم ، فالصداقة فن ، والحب فن ، النقاش الفكري فن والحديث مع الناس فن ، نقل تجاربهم ومواجهتهم بواقعهم الذي

يعيشونه فن وأي فن . ومع ضرورة الفن الانسانية المرتبطة بوظيفة الفن الاجتماعية يقف الفنان صاحب التجربة المعبر الوحيد عن هذه الضرورة الفنية والوظيفية الاجتماعية للفن ، بين حرية التعبير ووجود التقاليد التي تحول دون الحرية الكافية للتعبير عن حياة مدنية حديثة^(٢٤) .

● والحقول المسرحية المرتجلة تصطل الحياة الاجتماعية مباشرة بالمسرح ، فالأعياد وحفلات الاستقبال والعروض العسكرية ، وكذلك التتويج مع حفلات الدفن الرسمية وبعض المعارك والأعياد الوطنية وأعياد الأسرة او الحي كلها مراسيم احتفالية تأتي كأعمال تشخيصية بدرجات مختلفة . « فالمجموع البشري لجماعة المجتمع تستعين بالمسرح كلما أرادت تأكيد وجودها أو القيام بعمل حاسم متعلق عليه مصيرها أو كلما كان التطبيق العلمي (البراكسيس Praxece) قبل كل شيء من أعمال الخلق الجمعي على مسرح التاريخ »^(٢٥)

● واذا كان علماء الاجتماع قد عنوا بدراسة المشكلات التي لها وثيق الصلة بحياة الجمهور دراسة واسعة ، وحاولوا ما بوسعهم تقريبها الى اذهانهم ، فقد أدرك هؤلاء العلماء بأن المسارح الشعبية تعتبر ركنا من أركان الثقافة والاجتماع ، وأن المشاهدة هي السبيل الذي يشترك فيه الناس على اختلاف ثقافتهم وأمزجتهم دون تفريق بين الطبقات الاجتماعية . حتى وجدوا ان المسرح خير علاج للمشكلات الاجتماعية التي تواجههم ، كطريقة مثلى وعمل سريع الثمرات يجذب الجمهور ويلفت أنظاره ، وله أثر يسيطر على نفسه وعقله في آن واحد ، وهذا ما يظهر فعاليات المسارح الشعبية على الوجه الاجتماعي والحياة الانسانية والتي تتمثل في اشكال فنية مختلفة لعل من أهمها الميلودراما الشعبية .

● وقد تعلق العرب بالمحاكاة التي تعالج دراميا حتى بداية الحرب العالمية الأولى ، والتي ظهرت في الأوساط التركية ، واستمرت عند العرب الى زمن متأخر ، وأفروزت مداحي الجزائر ومعشوق القاهريين^(٢٦) . وهذا كله يعني ان المحاكاة الهزلية التي يمكن ان تعتبر عنصرا دراميا هاما حفظ لنا تعلق الجماهير الشعبية في المعرض شبه

المسرحية - من نوع الفارس Mimetic Farces كانت مرغوبا فيها بشدة^(٢٧) .

● وإذا ما تتبعنا وجود الظواهر المسرحية الحديثة في العالم العربي ، نجد ان مصر - مثلاً - عرفت المسرح والفنون المسرحية بمعناه الحديث منذ ثمانين عاما أو نحوها ، حينما جاءت تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا (بلاد الشام) . الا ان هذه المعرفة لا تزال - في أغلب الظن - تقوم على الارتجال تارة والتقليد تارة اخرى . ولقد ظلت هذه الفنون جميعا حركات فردية يقوم بها أشخاص فداثيون ممن لم يبالوا في أن يثوروا على التقاليد ويخرجوا على آداب المجتمع ، وإن يصطدموا مع أولئك المشفقين على تراث السلف الصالح من سطوة البدع الحديثة التي ظنوها منافية للقيم والتقاليد العربية القديمة ، بل ان المسرحيين الأوائل في العالم العربي قد اعتمدوا على قدرتهم على التندر والفكاهة .

● وربما كان اعتماد اسلوب الارتجال في المسرح العربي أقدم منه في المسرح الأوربي والأمريكي ، حيث يذكر تاريخ المسرح المغربي بأن فن الارتجال قديم قدم بدايات العمل في المسرح « ومعظم فناني الارتجال كانوا يعملون في فرق نظامية مثل جورج دفور وأسعد حلیم اللذين كانا يعملان في فرقة سليم النقاش وأديب اسحق »^(٢٨) . وفي القطر الجزائري قامت تجربة عبد القادر علولة على أساس المسرح المرتمل ، ويرجع البعض من النقاد مرد ذلك الى ندرة النص المسرحي في ذلك البلد .

● ويتعرض « سعد أردش »^(٢٩) الى عملية الارتجال في تلك التجربة فيقول : « يجتمع الشباب من الفنانين ويطرحون قضية أو أكثر من القضايا التي تؤرق المجتمع الجزائري كالثورة الزراعية والتعريب والبناء الاشتراكي » ، وقد سار (عبد القادر كاكي) هو الآخر على نهج المسرح المرتمل ، وامتاز الكاتب العربي المعروف ، (كاتب ياسين) بان التجأ الى الارتجال في استكمال كتابة مسرحياته ، ويحدث ذلك في اثناء التمارين أو اثناء العرض .

● وفي القطر المغربي كانت تجربة الصديقي هي الأخرى لا تعتمد في أغلب الأحيان على نص مكتوب وثابت بل على عملية خلق النص من خلال التدريبات .

ويذكر « ريمون جبارة » عن تجربته اللبنانية فيقول : « إننا نقوم أحيانا بمشاهدة ارتجالية أندم على انني لم أسجلها بالكاميرا » . ويتطرق جبارة برأيه حول هذا الأسلوب وينكر على المخرج والمؤلف حقه ، اذ يعتقد بأنه « لا يليق ان يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج ، إن عليه أن يقول كلمته »^(٣١) هذا وقد كان جل اعتماد فرقة (الشوك) السورية على فكرة الارتجال ، حيث يختار مخرج الفرقة أو مؤلفها موضوعا عن مشكل الحياة اليومية ويطرحه على أعضاء الفرقة ليناقشوه ويبلوروه ويخرجوه بمشهد تمثيلي^(٣٢) .

● حقيقة أن المسرح المرتجل يقوم على غياب النص بين يدي فنانيه ، وصحيح ان وجود نص مسرحي مكتوب يخلق علاقات جديدة بين العاملين فوق الخشبة غير علاقات المسرح المرتجل او المسرحية المرتجلة ، ولكن « ومهما يكن من شيء فلم يكن المسرح المرتجل مرتجلا في النص المسرحي فقط ، وانما في كافة الوسائل الفنية التي تعين على ابراز المسرحية أقرب الى الاقتناع . فالمناظر المسرحية غاية في السذاجة ، والثياب تصنعها الفرقة نفسها على عجل وكما تظنه^(٣٣) . والاضاءة مجرد مصباح معلق . . الخ ، صحيح ولكن هذا لا يفض من شأن المسرح المرتجل نفسه ، كما لا ينال من قيمة الجهد الذي بذله النشئي شخصيا ، فبصرف النظر عن المستوى الفني الذي هو نتاج قدرات البيئة عامة ، يتمثل الكسب الأكبر في اكتشاف مجموعة من المواهب التي استفاد منها المسرح فيما بعد^(٣٤) ، وتعويد الجمهور على الذهاب الى مكان عام لمشاهدة عمل فني ، والتمهيد لتقبل الطور الثاني المنتظر^(٣٥) .

● اذا كان المسرح المرتجل قد أخذ يعيد نفسه على واقع المسرح العربي الحديث ، وظهر فيه أكبر من رائد مسرحي ، فانه نرى في الكويت « محمد النشئي »^(٣٥) الذي بذل جهودا قاسية في مرحلة البحث عن المسرح المرتجل . ولقد طفقنا بتلك الآراء السابقة حول ظاهرة المسرح المرتجل ، ووجدنا أن العرض المرتجل لا يعني ردة فنية وانما تتمثل فيه دعوة من الدعوات الجديدة القديمة في المسرح العربي وهو يمثل واحدا من أبرز ملامح الاتجاهات المعاصرة على الرغم من أنه أداء عفوي لعرض

كوميدي ناقد لاذع أو تتمثل فيه (اللوذية النقدية) . فهو وسيلة من وسائل الهجاء الاجتماعي العفوي .

● وفي المسرح المرتجل تبرز جدية التناول وأهمية الموضوع المطروح أو صدق المعاناة على الرغم من وجود الصورة الهزلية أو القارس الذي نعهه كوميديا متطرفة في نقدها وسخريتها وسلوكها الدرامي نحو ظاهرة اجتماعية ما أو شخصية معروفة . والارتجال من ناحية فنية - بعد الناحية الشكلية والموضوعية - يبرز العاملون فيه حضورهم المسرحي الجيد ، فليس كل فرد لديه القدرة على الارتجال أمام الناس ، وفق خطة مرسومة ووفق تعليمات معلومة ووفق معلومات تاريخية عن الشخصية التي يؤديها الممثل في اللحظة الزمنية التي يكون بها على خشبة المسرح .

● وفي بحثنا عن وجود الارتجال في الأدب المسرحي ، لا نغفل مسرحية « مهزلة في مهزلة » الشعرية ، التي وإن جاءت كنص مكتوب فلعلها لم تخل أثناء العرض من الارتجال في الكلمة والحركة من قبل ممثلها ، خاصة وهي مسرحية هزلية فكاهية خفيفة الإيقاع ، على الرغم من ضخامة مضمونها ووحدة قضيتها الفكرية .

● ومع هذا كله فإنه من الصعب إهمال جهود محمد النشمي حتى لو كانت جهودا مرتجلة ، كما أن النشمي في جهوده المسرحية قد اشترك في تمثيل نصوص مكتوبة في فترة الأربعينات حينما كان طالبا في المرحلة المتوسطة كمسرحية « الحي الميت » و « انا الماضي » و « المروءة المقنعة » . الخ ، وهذا يعني انه كرائد للمسرح المرتجل قد مارس الأدب المسرحي من خلال الحركة والتمثيل ، كما لا يستبعد مشاركته في مثل هذه النصوص المسرحية في وضع فكرة أو كلمة ، أو عبارة أو حتى مشهد . فلم تخل عطاءاته من المسرح العربي الفصيح خاصة من خلال عروضه في المسرح المدرسي او في نادي المعلمين . كما ان الارتجال في النص الأدبي لم يبتعد كثيرا عن عروض المسرح العربي حتى في فترتنا الحالية ، فكثير من النصوص العربية الفصحى التي قدمها المسرح الكويتي نجد بها ارتجالية الكلمة العامة واندساسها بين كلمات عربية مفصحة ، وقد تحقق ذلك في عروض مسرحية « على جناح التبريزي وتابعه قفه » ،

حيث توفرت فيها ارتجالية العامية مع الفصحى ، كما هو الشأن في مسرحية « السلطان الحائر »^(٣٦) وغيرها من نصوص الأدب المسرحي في الكويت . ولعل هذا المتجه يأخذ شكله الفني اخراجا ومتجها فنيا يسلكه المخرج أثناء تعامله مع مثل هذه النصوص بقصد تخفيف ثقل الكلمة العربية واشاعة جو من المداعبة ووجود البهجة والمتعة التي توحىها الكلمة العامية . ونحن اذا لم يتوفر لنا مشاهدة عروض المسرح المرتجل - في الاربعينات والخمسينات - وبخصوصا عروض المدارس والأندية بنصوصها الأدبية ، الا إننا لا نستبعد توافر عنصر الفكاهة والارتجال في الكلمة والحركة والاداء على الرغم من توافر النص ، خاصة وأنه قد امتزج العرض المسرحي ذو النص الأدبي الفصيح والرصين بالمشاهد والفصول المرحية ذات الطابع الكوميدي الصارخ بقصد اشاعة جو من المرح والتسلية بعد عرض مسرحي تاريخي جاد .

● وتبقى للمسرح المرتجل استثمارية الحركة وأفضلية ذهاب الجمهور الى المسرح وتعلقهم به ، خاصة بعد « غياب » كتاب الأدب المسرحي لظروف دراسية أو مهمات رسمية أو غيرها . . . لذا دفع المسرح المرتجل « محمد النشمي » الى استمرار عطاءاته وجعله يرح مرتجلا . ويكفيه فخراً انه كان السبب الرئيسي الأول في استمرار الحركة المسرحية بعد غياب بقية الرواد عنها . والارتجال يعني بداية للكتابة المسرحية والتعرف على النص المسرحي في مرحلة متقدمة من هذا التيار المسرحي عندما اتجه الارتجال الى النص المكتوب بعاميته ، فالارتجال يعني فقر المسرح في المجتمع . الى فنون المسرح كاملة ، كما يعني فقره الى النص المكتوب باللهجة العامية أو باللغة العربية الفصحى . كما أنه يعني اسلوب رفض للنصوص المسرحية المدرسية التي أغرقت نفسها في التعبير عن واقع تاريخي عربي أو طابع تعليمي اخلاقي ديني ، ودون محاولة الاقتراب الى أو من أوجاع الناس وهمومهم الا من خلال المسرح المرتجل ومشاهد التسلية في المسرح المدرسي ، على الرغم انه قد لازم حركة مسرحية متطورة ، وتظهر عروض مسرحية لا تخلو من الارتجال ولو بجزئية محددة ، فالارتجال لون مسرحي قد يسبق الكتابة المسرحية وقد يصاحبها . فالمسرح المرتجل ليس مرحلة انما هو تيار مستمر يوازي أية حركة مسرحية جادة . وبصورة عامة فان المسرح المرتجل يمثل بداية التجربة

الانسانية الفنية الواضحة التي مارس فيها الفنان « حقه الفني » وحق التعبير بالحركة والكلمة ، وذلك على مستوى واقع حياته اليومية ، لكي يعبر به الى مرحلة التعرف على حدود الكلمة الدرامية وملامح النص المسرحي عند بحثه عن بداية جديدة .

هامش المراجع

- (١) ايام الكويت ، أحمد الشرباصي ، ٣٧٢ .
- (٢) انظر : اتجاهات في المسرح الكويتي ، هيرمين يوسف ، المقدمة ، رسالة ماجستير ، مخطوطة ، الجامعة اليسوعية ، بيروت .
- (٣) للسيدة كالفرلي (حليلة) ١٥٨ ، مؤسسة المرزوق الصحفية ، ط ١ ، ١٩٦٨ ، الكويت .
- (٤) عرضت مسرحية « الأميرة النائمة » ما بين عامي ١٩٢٢ - ١٩٢٨ في منزل الدكتور (ميلري) ومثلت باللغة الانجليزية ولم يحضرها احد من الكويتيين . وقد قام بادوارها اطفال السيدة (كالفرلي) أول طبيبة تأتي الى الكويت للخدمة في مستشفى الارسالية الامريكية . وقد اخرجتها المسز (ميلري) زوجة الدكتور (ميلري) ثاني طبيب يعمل في الكويت للخدمة في مستشفى الارسالية . انظر : خالد سعود الزيد ، المسرح في الكويت (مقالات ووثائق) ، ١٣ - ١٩ .
- (٥) المرجع السابق ١٣ كذلك محاضرة « أضواء على أوليات المسرح في الكويت » ، خالد سعود الزيد .
- (٦) أمثال الناقد البحراني الدكتور / ابراهيم عبد الله غلوم في كتابه (اتجاهات في الحركة المسرحية في البحرين) .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- (٧) أحمد رفاق الشمي في المسرح المرتجل ، ويعتبر الخطيب أول ناظر لأول روضة للأطفال في الكويت .
- (٨) اساتذة في ميدان آخر ، عبد الفتاح مليجي ، ٦٦ ، ٦٧ .
- (٩) وكان سنه لا يتجاوز الثالثة عشرة .
- (١٠) التي ظهرت فرقها التمثيلية عام ١٩٣٩ وبعدها بعام (١٩٤٠) ظهرت فرقة مدرسة الشرقية ، وقبلها ظهرت فرقة مدرسة المباركية للتمثيل عام ١٩٣٨ .
- (١١) وكيل وزارة الاعلام حاليا لشئون التلفزيون في الكويت ، حيث كان يضع الواحا خشبية ينصبها في ساحة « مدرسة المرقاب » ليؤدي عليها حركات تمثيلية ضاحكة ذات استعراض فكاهي ، وذلك في أوائل الخمسينات .
- (١٢) منهم : عبد الرزاق النفيسي ، صالح العجيري ، الى جانب عقاب الخطيب .
- (١٣) محاضرة « أضواء على أوليات المسرح في الكويت » خالد سعود الزيد ٢٣ .
- (١٤) الكاتب الصحفي الساخر . والمسرحية من بطولة : أحمد الصالح ود . يوسف عباس وعبد العزيز المسعود (الفنان الراحل) وعبد العزيز النمش . وقد عرضت لمدة ليلتين : الأولى للنساء والأخرى للرجال بدعوات خاصة . وقد حضرها امير البلاد الحالي واخوه وزير الخارجية . وقد عرضت المسرحية في اليوم الثالث على شاشة تلفزيون الكويت مباشرة على الهواء . وكان الاخراج التلفزيوني لمحمد

- السنعوسي وذلك في اوائل الستينات لمزيد من التفاصيل انظر : مجلة الكويت ٤٠ - ٧٤ عدد ١١ بتاريخ ١٦ نوفمبر ٧٦ ، ضمن لقاء اجراه عمر الفاروق غانم مع الفنان احمد الصالح .
- (١٥) ادباء الكويت في قرنين ٣ : ٣٨٣ ، خالد سعود الزيد ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، الكويت . (١٦) وذلك عام ١٩٤٥ م .
- (١٧) قام بتصويرها سينمائيا عبد العزيز المساعيد . ويعتقد النشمي بأنها مازالت محفوظة لديه .
- (١٨) قدمت عام ١٩٥٢ بمناسبة عيد جلوس الأمير الراحل (عبد الله السلام الصباح) . وقام النشمي فيها بدور الزوجة ، كما قام عقاب الخطيب بدور الزوج .
- (١٩) ومعه حمد الرقيب وقد قدم هذا النادي مسرحية « وفاء » وكذلك مسرحية « مجنون ليلي » للشاعر احمد شوقي . (٢٠) انظر : ايام الكويت ، احمد الشرباصي ، ٣٧٢ - ٣٧٥
- (٢١) في كتابه « ضرورة الفن » ٦١ ، سلسلة الف كتاب وزارة الثقافة ١٩٦٠/١٩٦١ م ، ج.م.ع ، القاهرة .
- (٢٢) في المجتمع الطبقي تسعى الطبقات الى تجنيد الفن من أجل خدمة اغراضها الخاصة .
- (٢٣) انظر : سوسيولوجية المسرح ، جان دوفينيو ١ : ١١ ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٦ م .
- (٢٤) لقد فجر المسرح الاغريقي منذ أيام (اسخيلوس) الضغوط التقليدية ونقلها الى المسرح كعنصر اساسي في حفل درامي وموقف صراعي ، وفرض احتدام المعركة التي تقوم بين الانسان وبين الضرورة ، وهي صورة تحتفظ بها للوجود الجمعي للمدن والدول . المرجع السابق ٣٧٥ . (٢٥) المرجع السابق ١٠ .
- (٢٦) وهو « أحمد فهم القار » الذي امتاز بمهارته في تقليد أصوات الطيور والحيوانات ، مع قدرته على تقديم العروض الفنية والعروض المختلفة بحياة (الحريم) ، وهو رئيس فرقة هاوية مكونة من ١٢ رجلا كان في مقدورهم ايضا ان يلعبوا الأدوار النسائية .
- (٢٧) لمزيد من التفاصيل : انظر يعقوب لنداو ، دراسات في المسرح والسنيما عند العرب ، ٤١ - ١٠٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، القاهرة .
- (٢٨) رجاء النقاش ، في اضواء المسرح ١٩ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ ، القاهرة .
- (٢٩) في كتابه « المخرج في المسرح المعاصر » ٣٨٠ ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩ . (٣٠) المرجع السابق ٣٥٥ .
- (٣١) انظر مجلة (الموقف العربي) ٣٣٨ ، عدد آيار ١٩٧٢ .
- (٣٢) أكد ذلك « النشمي » عند محاوره مع « خالد سعود الزيد » في كتابه « أدباء الكويت في قرنين ٣ : ٤٠١ » . (٣٣) ويؤكد ذلك الباحث خالد سعود الزيد بنفس كتابه السابق وفي محاضراته عن « أضواء على أوليات المسرح في الكويت » السابقة .
- (٣٤) الحركة الادبية والفكرية في الكويت ، د . محمد حسن عبد الله ١ : ٢٦١
- (٣٥) انظر : مجلة « الأعلام » مقالة (المسرح المرتجل) ١١٧ - ١٢٣ ، سامي عبد الحميد ، عدد ٦ ، السنة الخامسة ، مارس ١٩٨٠ م ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد .
- (٣٦) التي قدمتها فرقة « المسرح العربي » في أواخر السبعينات باسم « سلطان للبيع » وهي من تأليف توفيق الحكيم .

الدكتور

يوسف ادريس

عن حديث



ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhr.com/>

المسرح والتقصية والرواية والمعارضة والسياسة والرقابة

أجرى الحديث: فوزي عبد المجيد شلبي

د. يوسف ادريس يمتاز بآرائه التي تضيف دائماً الى الساحة الادبية ، مما يجدد فكرها وحيويتها ، فهو قاص وروائي ومسرحي وكاتب مقالة ، الأمر الذي يضيف على أي حوار معه تنوعاً وثراء ، وبحكم اهتمامي بالقصة القصيرة انبهرت به ، فهو الذي ارتفع بفنها في مصر الى مستوى الاستاذية في التكنيك ، مستوى لم تبلغه القصة المصرية



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من قبل وهو أيضا يعد الآن عبقرى الوطن العربى فى فن القصة القصيرة التى تحتل فى منطقة الابداع الفنى لديه أعز مكان .

ولست ادري كيف تجاوز حوارى معه عالم القصة القصيرة - ذلك العالم الساحر - الى عالم أرحب واعمق ، حين صحبني لمدة ساعة كاملة وأخذني من الزمان والمكان بأفكاره الرائعة التى تنقد الواقع وتعالجه حين تكلم عن علاقة السياسة بالأدب ، وعن معارضته لنظام السادات قبل أن يصبح للمعارضة المصرية دورها ، وعن الأزمة السياسية الخطيرة بين مصر ودولة اسلامية مجاورة هي ليبيا ، وأن الكاتب لابد وأن يتدخل فيما لا يعنيه ، وأن الأدب بشكل عام قد تراجع دوره القيادي فى وطننا العربى ، وأن الفكر العربى حالياً فكر مشبّت ومهلل .

آمال مرحلة الشباب

قلت للدكتور يوسف ادريس :

● أولاً: أريد أن أتعرف على آمال وآلام يوسف ادريس فى مطلع الشباب ؟

وبعد صمت قصير ، ضحك ضحكة ذات معنى وقال :

— الحقيقة أنه فى مطلع الخمسينات كانت مصر تتحرك لتأخذ أوضاعاً جديدة تماماً فى العالم ، تتسلخ من كونها دولة محتلة خاضعة الى حد كبير للنفوذ الأنجليزى والغربى بشكل عام ، الى دولة مستقلة متحررة . . وواكب هذا ثورة داخل كل فئات الشعب تقريباً ، ليس من أجل الاستقلال فقط ولكن من أجل تحقيق قدر كبير من القضايا الاجتماعية ، والخروج من العصر الاقطاعى والرأسمالية الأجنبية الى عصر وطنى صناعى . . فى نفس الوقت كان المثقفون المصريون والمفكرون والكتاب الشباب - الذين كنت أحدهم - يطمحون الى ثورة ثقافية وطنية هدفها التعرف على هويتنا الوطنية الخاصة ، وتنقية الحياة الثقافية من الانحرافات التى كانت موجودة ، وما سمي بأدب الأقطاع وأدب الصالونات ، الى أدب شعبى حقيقى أصيل . . وكان فى مصر تقريباً ثلاث ثورات سياسية واقتصادية يقودها

جمال عبد الناصر ، وثورة ثقافية وأنا كنت أحد القائمين عليها . . وأن المؤسسة الثقافية التي كانت موجودة في هذا الوقت كانت ترفض هذه الثقافة الجديدة . . كانوا يصرون على أن يظل الأدب العربي أدب لغة - أي أن الذي يعرف لغة عربية جيدا ، أو خريج أزهر أو دار علوم يكون هذا هو الكاتب - فجئت أنا وحدثت ثورة في اللغة . . اللغة الفنية وليست العامية .

أولا : حاولت اكتشاف الأشكال الروائية والقصصية المصرية وليست المعتمدة على النموذج الاوروبي .

ثانيا : أكتشاف شخصية الانسان المصري متمثلة في العودة الى المنبع - القرية والحارة والزقاق - لاكتشاف منابع الاصيله للشخصية المصرية .

ثالثا : أكتشاف اللغة الفنية عند الشعب ، وليست اللغة العامية .
وكان لابد من تطوير اللغة المكتوبة بحيث تتواءم مع الحياة ، وادخال كثير من التعبيرات والموسيقى والألفاظ داخل اللغة المكتوبة ، وأني كنت - وما زلت - أعتبر الأدب العربي مرحلتين .

المرحلة الأولى : منذ العصر الجاهلي ، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية .

المرحلة الثانية : وهي المرحلة الحديثة جدا ، من الخمسينات الى الآن .

والمرحلة الحديثة تتمثل في الآتي :

أ - مرحلة التأصيل

ب - مرحلة الاكتشاف

ج - مرحلة البحث عن الذات المصرية والعربية

د - ومرحلة التعبير عن آمال وآلام وطموحات شعب جديد ثار ووجد نفسه !

ويمكن يا عزيزي أن تعتبر كل هذا من الاحلام والآمال التي كانت تحبش بصدري . . أماه الآلام ما دمت قد طلبت مني أن أتحدث عن الآلام أيضا ، فهي ، ان كانت الاحلام ضخمة جدا ، والعقبات كثيرة وكانت الاحلام مداها قصير . . فكنت مثلا اتصور أنه بحلول عام ١٩٦٠ يكون قد تم حل جميع مشاكل مصر الحديثة - يلغى

الحفاء والفقر والجوع والمعاناة ، وسوف نقدر على انشاء أدب عظيم كبير انساني -
بالطبع لم تسر الأمور بهذا الشكل ، حيث العقبات الكثيرة جدا ، وعلى رأسها أن
القائمين على الثورة السياسية والاقتصادية لم يكن عندهم الاحساس الملم بحتمية
وأهمية التغيير الثقافي في البلد . . وكان ممثل الثورة في هذا المرحوم الأستاذ/ يوسف
السباعي - المسئول الثقافي في الثورة - كان رومانسيا ولم يكن ثورياً . . كان يمتد الى
العصر القديم ، وقد حافظ باستمرار على الجزء المحافظ - الحفاظ على الطبقة التي
قامت الثورة كي تقضي عليها - وهذه الطبقة قضي عليها سياسيا واقتصاديا فقط ،
ولكن ثقافيا ظلت موجودة بل استشرت . . وما زلنا نعاني من هذه الطبقة الى اليوم .

● في الأعوام الماضية كان تحرككم المباشر للقاء الشباب بالجامعات يعد من أهم
الأعمال التي قمتم بها ، تلك الأعمال التي كانت قدوة لكل القيادات الفكرية
والادبية : فهل ثمة خطة ما بخصوص استئناف هذا العمل ؟
- ليست هناك خطة ، ولكن هذا يعد أحد أجزاء مهمامي ، أن اتقابل مع الشباب
واتكلم معهم وأسمعهم .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

● ترى ما الذي يعوق ذلك ؟
- الذي يعوق ذلك هو النظام البوليسي الموجود بالجامعات ، فبعض الناس
بالجامعات يتخرجون الآن من دعوتي ، وأي كلام يقال في هذه الندوات يضخم
جداً ، ويصور على أنه نوع من إثارة الشباب ، وكانت النتيجة استئراء الرجعية
داخل صفوف الطلبة بالجامعة ، والأفكار المحافظة والتقليدية والسلبية على حساب
طموح الشباب ، وتفتيح مخه وعقله ووعيه .

● ما السبب في وجود النظام البوليسي بالجامعات المصرية ؟

- إن الثورة لم تثق في الشباب الثقة الكافية ، وهذا كان جزءاً من عدم ثقتها
بالشعب . . كانت تخشى أي تجمع شبابي أو أي لقاء شبابي أن يتحول الى مظاهرة
ضد النظام ، في حين أنهم - الشباب - كانوا مع النظام قلباً وقالبا وللأسف ، فهذا
النظام ممتد عبر الثلاثين سنة الماضية . . وأنا بتجوالي في الجامعات المصرية عملت

ندوات في كل الجامعات تقريباً . . وجدت الشباب متحمساً جداً للنظام القائم ،
وعنده ولاء مطلق لهذا النظام ، وفي نفس الوقت عنده طموحات الشباب وآلامه
وأحلامه ومعتقداته ، وهذا شيء مشروع ، فلم أجد (هيجانا) ضد النظام كما
يتصورون ، ولذلك لأنني قريب من الشباب لم اخف منهم ، ولكن لأنهم بعيدون
عن الشباب يخافون منهم . . والطريقة الوحيدة لكي يزال هذا الحاجز الوهمي ، هو
أن يذهب المسئولون الى الشباب ويستمعوا اليهم ، ويردوا عليهم ، في هذه
الحالة يمكن الاستغناء عن الحرس الجامعي والمباحث والمخابرات وما الى ذلك مما
يوجد حالياً . . ومع ذلك أنا أرى أن الحرس الجامعي ليس بالمشكلة الكبرى كما
يصوره بها الشباب ، فلا بد من وجوده .

● أفهم من ذلك أن سيادتكم موافقون على وجود الحرس الجامعي ؟

— لا بد من وجوده ولكنه يجب أن يخضع الى ادارة الجامعة ، ويصبح له استقلاله ، وأنا
كنت مع رئيس جامعة عين شمس ووجدته رجلاً متفتحاً جداً ، ورئيس الحرس
بجامعة عين شمس دكتور ويدرس في كلية الحقوق . . ولكنني أرى أن يصبح
الحرس الجامعي كحرس البرلمان خاضعاً لرئيس الجامعة ، وأن يراعى في اختيار
رؤساء الجامعات : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أولاً : الانتخابات وليس التعيين ، وهذه مسألة مهمة جداً . . ويجب على الطلبة أن
يطالبوا بأن يكون رئيس الجامعة رئيساً منتخباً وليس العميد فقط .

ثانياً : أن يكون رئيس الجامعة هو المسئول الأول عن اقرار النظام داخل الجامعة بصفته
رئيساً منتخباً ، لكي لا تحدث تدخلات من أجهزة ما خارج الجامعة . . وهذا النظام
كان يوجد قبل الثورة أيام دراستي الجامعية .

وفجأة توقف عن الكلام كأنه تذكر شيئاً هاماً لتوه ثم رفع يده وأشار بأصبعه اليمين
محذراً :

رجائي أن لا يحرف هذا الكلام أو غيره ، حيث أنني أعني كل حرف أقوله
واقصده تماماً ، وأنت شاب وشريف وأنا أثق بك ، ولذلك استقبلتك . . فرجائي يا

عزيزي مرة أخرى أن لا يحرف أو ي حذف حرف أو أن تستبدل كلمة ، فقد سبق لهم أن ترجم حديثي في ندوة جامعة الاسكندرية منذ عامين تقريباً ونقلوه للرئيس مبارك بصورة غير سليمة حين كنت اتكلم واتحدث عن القدوة .
وبعد أن وعدت سيادته عدت للحوار .

القراءات

● ما دور القراءات في تكوين أدب يوسف ادريس ؟

— القراءات ليست مهمة بالكم ، يعني هناك ناس تقول لك أنا قرأت الف كتاب . .
لا . . القراءة احتياج . . أي كلما أحسست أنك لا تعرف شيئاً في موضوع ما ، تأتي بكتاب عنه ، نفس الكتاب يشبه باباً سحرياً يفتح لك ، فتعرف من خلاله ماذا تقرأ مرة أخرى . . ولا بد أن يكون الانسان محتاجاً للقراءة كي تؤثر فيه . . ليست قراءة لمجرد القراءة . . ولكنها قراءة تأخذها كمادة لتغير نفسك من الداخل ، وتغيير تفكيرك ، وتغيير فلسفتك وافقك السياسي .

● ما الكتب التي غيرت مجرى حياتك ؟

— أنا أذكر أن الكتب التي غيرت مجرى حياتي كتب قليلة جداً . . كتاب في علم الفلك مثلاً ، كتاب في الطبيعة النووية قرأته وأنا في الثانوي . . كتاب في الفلسفة اسمه « كيف تكون سعيداً ولكن انساناً » كتاب عن الشعر كتبه العقاد فتح نخي للشعر وللأشكال الجديدة في الشعر . . كتب « الأيام » ، « المعذبون في الأرض » ، « الشعر الجاهلي » لطله حسين . . كتاب التربية لسلامه موسى . . كتب يحبي حقى ونجيب محفوظ ، والناس في الحقيقة تضعني مع نجيب محفوظ الا ان هناك فارقا زمنيا بينه وبين حوالى عشرين سنة ، المهم هذه أساسيات لا بد أن تقرأ مثل كتب القراءة الرشيدة ، هذه اسمها الثقافة الرشيدة ، الواحد يبدأ بخطو الى المجال الثقافي بأن يقرأ هذه الكتب . . ولما يقرأها سوف يتكون له منظور معين يقدر من خلاله اختيار قراءته بعد ذلك . . وأنا مؤمن ألا يقرأ الانسان إلا وهو محتاج للقراءة لكي تؤثر فيه .

● د/ يوسف ادريس جرب الكتابة للمسرح فأبدع ، وكتب الرواية وأبدع أيضا ، ومع ذلك بقيت القصة القصيرة تحتل في منطقة الابداع الفني لديه أعز مكان .
فهل كان يوسف ادريس يبذل جهدا شديداً في كتابة قصصه التي كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ؟

— لا لقد كتبت بأقل عناء لكن المعاناة ليست في عملية الكتابة ، المعاناة تكون في حياتي أنا . . وكل ما يصادفني في حياتي من ألم وطموح واحباط يشكل العقل العميق لدي وبعد ذلك تطلع القصة . . هي صحيح تكتب بسهولة ، لكن القصة ليست هي كتابتها ، ولكنها نوع الحياة التي عاشها الكاتب ، كي يقدر على كتابة قصة . . فأسهل كتابة عندي هي كتابة القصة القصيرة . . هي أسهل من المقال عندي . . لأن تركيبي تركيبة القصة القصيرة ، وتركيبية القصة القصيرة تصلح للمسرح ، لأنه لايد للمسرحية من قصة . . وتصلح في الرواية ، صحيح أنني لم أكتب سوى عدد قليل في الرواية وإنما في القصة أنا أحب القصة ، كما يقولون ، عندي ملكة القصة القصيرة . . وأنا طالع بدعوى اكتشاف وابتكار القصة القصيرة المصرية ثم العربية ، والمسرح المصري ثم العربي ، والرواية المصرية ثم العربية .

● ما دمنا قد دخلنا عالم القصة القصيرة مع د. يوسف ادريس الذي ارتفع بفنها في مصر الى مستوى الاستاذية في التكنيك لم تبلغه من قبل . . فما مفهوم سيادتكم للقصة القصيرة ؟

— صدقني . . لا أستطيع أن أجيبك على هذا السؤال ، والسبب هو أن كل قصة اكتبها أحاول أن أعرف مفهوم القصة القصيرة دون جدوى !! وأظن أن هذه اجابة يجب أن تقف عندها كثيرا وتشرحها للقراء !

● هل هناك أشكال قديمة وأخرى حديثة للقصة القصيرة ؟
— لا ، هناك مواضيع حديثة ومواضيع قديمة . . وعندما جئت أنا كي اطور القصة ،

أو غيرها بمعنى أصح من قصة تقليدية تكتب على طراز « الحدوتة » والحكاية والقصة الصحفية الى القصة الفنية ، كان أمامي مواضيع جديدة اطرقتها في القصة .. مثلا .. من أوائل القصص التي كتبتها قصة « أرخص ليالي » الخاصة بالرجل - الكريم - الذي لا يعرف كيف يسهر .. هذا موضوع جديد لم يكن يكتب .. كانت القصة يكتبها محمود كامل عن احد يحب واحدة في الزيتون وأشياء من هذا القبيل .. نفس هذا الموضوع الجديد خلق شكلاً جديداً ، وقصة البنت الخادمة التي تحمل صينية البطاطس « نظرة » ومن هنا بدأ التطور في القصة .

● يدفني ذلك الى أن أسأل عن دور القصة القصيرة في الحضارة الانسانية ؟

— دور مهم جدا ، واحدى ميزاتها - القصة القصيرة الحقيقية - أنها لا تنسى .. ويمكنك أن تراجع نفسك فستجد أنك قرأت روايات وقصصاً ونسيتها ، ولكن القصة القصيرة الجيدة تدخل ضمن المكونات النفسية للإنسان وتشكل جزءا من مكوناته فلا ينساها أبداً ، والفرق مثلا بين كاتب قصة وآخر يقولون لك عنه أنه كاتب رائع وعظيم - حاول تذكر له قصة - والله ان تذكرت كل قصصه أو معظمها فهو فعلا كاتب عظيم ، اذا لم تتذكرها فهو مجرد كاتب مجد في الشكل ، ومشكلة شباب القصة القصيرة ان عددا كبيرا جدا يكتب قصة قصيرة ، وأنا سعيد جدا بذلك ، وأنا عندما بدأت الكتابة كان عدد من يكتبون القصة القصيرة في الوطن العربي كله خمسة ، اليوم خمسة آلاف ، اصبحت فنا شعبيا ، هذا لانني يسرت كتابتها مع أنني صعبتها في نفس الوقت - السهل الممتنع - فهي ليست سهلة إطلاقاً .. هذا أصعب فن ، وما لم يكن فعلا هناك موهبة عميقة وتطوير للموهبة وهناك يعمل دائب مستمر يكاد يكون يوميا لكاتب القصة ، صعب ، الناس تتصور أنها سهلة أن الواحد يمسك قلمه ويكتب - وغامت الدنيا واشرقت (مش عارف أيه) وخلاص ، لا - هذا فن صعب .. واختيار موضوع القصة القصيرة مهم جدا جدا .. هذا الموضوع يكتب ، او لا يكتب ، أنا مثلا طول النهار بيحيني عشرين فكرة قصة قصيرة ، يمكن أقعد شهر ثلاثين يوم في عشرين ، بستمائة فكرة ولا تعجبنى فكرة واحدة ، مع أنها لو كتبت ستطلع قصة قصيرة ومستوى جيد وبها

خصائصي .. لا .. يا عزيزي أهم شيء هو الموضوع واختياره .. هل هذا موضوع قصة قصيرة فعلا ؟ أم لا ؟ فكثيرا جدا ما يكون موضوع رواية أو خاطرة .

● ما الفنية المطلوبة للكاتب المبتدئ ليتمسك بها في القصة القصيرة ؟

— أن يكون محباً للقصة القصيرة جداً جداً ، ويظل طيلة عمره تلميذ قصة قصيرة ولا يشعر أبداً أنه أصبح أستاذاً أو كاتباً .

● في سياق الحديث ذكرت أن كتابة القصة أسهل من كتابة المقال عندي !

ويوسف ادريس من الكتاب القلائل الذين يبدعون في المقال الصحفي :

فهل الابداع في الصحافة هو السبب المباشر لقلة نتاجكم الأدبي في الآونة الأخيرة ؟

— لا ، ليس هذا هو السبب المباشر ، ولكن في ظروف سريعة التفسير كذلك التي تمر بنا تصبح الكتابة القصصية صعبة ، حيث يحتاج الكاتب الى حد ادنى من الاستقرار ، فلا يمكن أن تأتي الى مجموعة من الناس في حالة هياج وتعاني معاناة دائمة ، وتقول لهم سأروي لكم قصة ، سوف يقولون لك اذهب أنت وقصتك في ستين داهية ، انما أنت في حاجة الى استقرار نفسي ، وفترة السبعينات كانت فترة تحولات سريعة جداً فلم يكن موجودا عند الناس أو المثقفين أو القراء ذلك الاستقرار النفسي <http://Archivebeta.Sakhril.com> رد للكافي لقراءة قصة .

● يعني ذلك أنها مسألة تعتمد على حس الكاتب ؟

— نعم ، حسه بالجماعة ، لان الكاتب انسان متصل بالجماعة ، بينه وبينهم خيوط خفية ليعرف ماذا يريدون ، وفي هذه الفترة - السنوات الأخيرة من الستينات - كان الناس يريدون مقالات ، سريعة ، لكي تغطي المتغيرات ، وأنا كنت أقف وحدي في الميدان ، كان الكتاب السياسيون تقريبا غير موجودين في مصر ، حتى الكتاب المبدعون معظمهم كان بالخارج ، وأنا أقف وحدي أمثل دور المعارضة السياسية لنظام السادات .. الى أن أتت المعارضة واصبح لها دورها وجرائدها ، فأحسست أن حملا كبيرا جدا قد انزاح من على كاهلي ، وبالتالي يمكنني أن أكتب قصة بعد ذلك .

مص يوسف أدريس ترتبط موضوعيا بتطور الاتجاه الواقعي بعامة في القصة
يرة : فما هو تعريف سيادتكم للمدرسة الواقعية في القصة من خلال تجاربكم ؟
توجد مدرسة واقعية عندي .. أنا لا أكتب عن الواقع .. أنا أكتب واقعا
ازيا ، أو ما تسميه الواقع الفني .. وهو مختلف جدا عن الواقع الحقيقي ..
ئن أن تكون ملامح البطل أو الحادثة أو اللحظة ، تشبه ملامح الواقع ، وإنما هي
إقع الخاص بي ، أي الواقع الفني .

هل ينفصل الفن عن الواقع ؟

حيح الفن مستوحى من الواقع ، ولكنه ينشيء عالما كاملا مختلفا عن العالم
قيقي ، عالم يراه الكاتب ، ولا تراه الناس ، ولكي يساعدهم الفنان في رؤيته
ار (قوالب طوب) من الواقع .. (قوالب) صغيرة تفصيل من الحياة كي يبي
شيئا ثانيا بعيدا كل البعد عن الواقع ، ولكنه في الوقت ذاته لا بد وأن يعبر عنه
يرا كاملا صادقا .

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

ناك شبه اجماع من النقاد على أن يوسف أدريس تأثر بتشيكوف : فإلى أي مدى
ثر أدب يوسف أدريس بتشيكوف خاصة والآداب العالمية عامة ؟

سف يا صديقي هذه الملحوظة قيلت في مجال التصغير من شأني ، وإذا كان التأثير
ليكوف في رأيهم تصغيرا من شأني فأنا اعتبره شرفا عظيما ، لأن تشيكوف أستاذ
ليم ، وجوركي أستاذ عظيم ، وموباسان أستاذ عظيم ، وإدجار ألن بو أستاذ
ليم ، وأنا لم أتأثر بهؤلاء فقط ، وإنما تأثرت بألف ليلة وليلة ، وعنترة بن شداد ،
يف بن ذي يزن ، « وحاديت » جدي فليس عيبا أن يتأثر انسان بآخر عظيم
، تشيكوف .

لون أيضا أن الكاتب ينقل ما قرأ وتأثر به بدون وعي ، وعلى سبيل المثال فقد
/ صنع الله ابراهيم في روايته « اللحنة » بموقف قصتكم « سنوبزم » كاملا ..

ما رأى سيادتكم ؟

— والله أنا لم أقرأ بعد رواية صنع الله ابراهيم .

● لو سمحت لي ، لقد أتيت بذلك على سبيل المثال فقط كي أصل إلى حقيقة ما يقال عن الكاتب الذي ينقل ما قرأ وتأثر به بدون وعي !

— الحقيقة أننا نفهم الكتابة بصورة سيئة . . فيما مضى ، كان من يجد في نفسه موهبة الرسم - مثلا - ينضم إلى ستيديو « مايكل انجلو » ويتعلم التكنيك . . الآن ظهرت موجة رفض . . يقولون نحن جيل بلا اساتذة وكأن هذه مفخرة ، من لا اساتذة له لن يكون استاذاً ، ومن يريد أن يكون استاذاً لابد وأن يكون تلميذاً جيداً . . أنا شخصياً اعتبر نفسي تلميذاً لأي قصة جيدة أقرأها ليس فقط للكبار بل للناشئين أيضاً ، وحين أجد عندهم وجهات نظر أقول الله ، هذا جميل جداً . . أما حكاية النقل هذه . . لا . . فيه فرق بين الاقتباس أو التأثير الشديد ، والتأثر الفني ، وأساساً كاتب القصة إنسان حساس ، وخاصيته الأولى هي الحساسية فإذا قرأ عملاً جيداً ولم يتأثر به لا يمكن أن يصبح كاتب قصة .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فكراتي المسرح

● هل تسمح لي بمقدمة سريعة أعرض من خلالها تطور فكر يوسف ادريس من خلال

اعماله المسرحية تمهيداً لسؤال ؟

— تفضل .

● في مسرحية « ملك القطن » ظهر كفاح الفلاحين ضد ممالك الأرض ؛ ورسم يوسف ادريس العذاب الذي عاناه الفلاحون باحترام عميق ، بحيث لايسع القارئ أو المتفرج إلا المشاركة في هذا الألم الانساني ، كان ذلك كله تمهيداً للاشتراكية ، ومسرحية « جمهورية فرحات » عبرت عن آمال يوسف ادريس في الاشتراكية المثالية . . ومسرحية « المخططين » انتقدت التطبيقات الاشتراكية بشدة . . ومسرحية « الزرافير » تم فيها تجريب كل الأنظمة المعروفة رأسمالية ،

وشيوعية ، وديمقراطية ، واشتراكية وغيرها . . فخرجنا بتشاورم مرير ، حيث وجدنا الانسان العالمي - ككل - هو الخاسر في أي نظام سياسي :
فهل يعني ذلك كله ، أنه ما من ايدولوجية سياسية مثالية حقا ؟

— لاتوجد ايدولوجية سياسية ولذلك الحياة مستمرة ، ولو الحياة وصلت إلى الايدولوجية السياسية المثالية تكون انتهت . . إنما كل ايدولوجية ناقصة . . ومن واجب الكتاب - لان الكتاب أجراً من السياسيين على نقد الايدولوجية - ان يحركوا السياسيين . . وقد ناقشت من خلال « الفرافير » الغاء الاستغلال الاقتصادي للانسان ولكن في الوقت نفسه كان ينشأ استغلال آخر ، هو الاستغلال السلطوي ، استغلال تسلط الانسان على الانسان الموجود في كل الأنظمة التي تم عرضها في المسرحية ، وأوضح « الفرافير » أن الاستغلال السلطوي موجود في كل الأنظمة ، هذا بداية ثورة لتحقيق هدم هذا الاستغلال ، وأنا أسميها - الفرافير - ثورة ما بعد الاشتراكية ، لأنها تجسد وتشخص حاجة عند الانسان ، ألا يتسلط على الانسان ، وهي مقدمة كي تصبح هذه المشكلة مطلباً انسانياً . . والكتابة دائماً تفجر يناهض في الانسان واحتياجات لم يكن قد أدركها ، ثم تتحول إلى مطلب سياسي ، ورواية كوخ للعم توم عندما ظهرت أوضحت المشكلة الموجودة بين العبيد والبيض ، وتطورت إلى أن أصبحت مطلباً سياسياً لالغاء التفرقة العنصرية ، إلى أن حدث شبه المساواة الموجودة بأمريكا الآن .

● ألم يفكر يوسف ادريس في عمل شبيه لرواية العم توم ؟

— أنا كتبت « الحرام » وكان عمال التراحيل منفيين من الحياة . . وعلى أثر « الحرام » أصدر / جمال عبد الناصر قراراً بعمل الحد الأدنى للأجور ٢٥ قرشاً بعدما كان ٦ قروش وهذا من تأثير « الحرام » ونظام التراحيل الغي منه نظام المتعهدين .

التغير الاجتماعي

● تبلور ذلك فعلاً في رواية « الحرام » قبل سنة ١٩٦١ وقد كان الشعب بمثابة نقطة

الارتكاز التي يستند إليها ويعتمد عليها يوسف ادريس في أعماله الأدبية تلك الأعمال التي ارهصت للتغيرات الاجتماعية وهيأت النفوس والأذهان لتقبلها ، وربما تكون قد ساهمت في صياغة أهدافها ولذلك أسأل : ألم تر معي أننا اليوم في حاجة ماسة وملحة لتنهية المناخ - بعمل أدبي - لتغير اجتماعي شامل ؟ وبعد صمت قصير وتنهيدة عميقة طويلة قال سيادته :

— آه .. تغير اجتماعي شامل يعني ثورة .. أنا شخصياً اعتقد أننا في حاجة إلى ثورة ثقافية بالدرجة الأولى .

● أرجو ألا يكون في ردكم شيء من الدبلوماسية ؟

— لا ، أنا أكلّمك جادا ، لقد قمنا بتغيير اجتماعي شامل بدون ثورة ثقافية .. هذه هي الكارثة التي نوجد فيها الآن .. الشارع المصري يمكن أنه حقق بعض مطالبه الاقتصادية والسياسية ، ولكنه متخلف ثقافياً جداً .. وهو غير قادر الآن أن يسوس حياته الحضارية ، والسبب وجود تخلف ثقافي .. مجاعة ثقافية .. وأنا أعتقد أن هذا مطلب ملح ولذلك كتبت المقالة ،^(١) وحدث ما حدث .

ARCHIVE

الأدباء الشبان

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

● هل يقرأ يوسف ادريس للأدباء الشبان ، وما هي بعض الأساء الواعدة ؟

— طبعاً ، أقرأ لهم بفرحة شديدة جداً ، ورسالي الوحيدة لمساعدة الكتاب أنني أكتب قصصاً كي يقرأوها ويحبوا القصة ، وهذا ما حدث .. وقد وجدت فكرة تبني بعض الكتاب .. وتبنيّت الجيل الذي أتى بعدي كله ، للأسف لم يخرج شيئاً طيباً .. ووجدت أن هذه طريقة خاطئة في التبني .. فالكاتب مهمته أن يبذل أقصى ما يستطيع من جهد في عمله نفسه .. باختصار يا عزيزي ، أنا أحب القصص ولا أحب الأساء !!

(١) مقالة « أهمية أن تنتقف ياناس » التي نشرت بالاهرام في ١٩٨٤/٦/٩ وأعقيتها أزمة بينه وبين وزير الثقافة وهي الآن امام القضاء .

لأن هذه طريقة غلط ، هذه الطريقة هي التي تجمد الكاتب ، أي أنني لو ذكرت اليوم أحد هؤلاء وقلت أنه أعظم واحد أو شيئاً مثل هذا ، فإنه يتوقف ويحدث له عملية ارتباك ، دع الناس يا عزيزي تنتج وتبدع قصصاً حلوة ، وهناك كاتب عمره قصة ، وهناك كاتب عمره الف قصة ، وآخر عمره سنة ، وآخر عشرات السنين .

● أريد أن أعرف موضع النقد بالنسبة للحركة الأدبية في مصر أو في الوطن العربي .. ثم ما هي حدود أزمة النقد في تصورك ؟

— للأسف أن الأدب بشكل عام قد تراجع دوره القيادي في وطننا العربي ، فهو لا يقوده .. والقيادة الآن للاعلام ، التلفزيون ، الراديو ، السينما ، والفيديو أيضا .. وجميعها وسائل غير علمية ، وغير جادة أيضا .. ثم أن الفكر العربي حالياً فكر مشتم ومهلهل وموزع بين حروب فكرية صغيرة جداً وتافهة .. من أستاذ القصة ، من عميد الرواية ، من أمير الشعراء هذا تقيم غير مجد .. وللأسف أن المفكرين أو النقاد لا يقدرّون حجم المسؤولية الخطيرة الملقاة على عاتق الكاتب أو الشاعر في هذه الفترة الحرجة ، وبالتالي فهذا جزء من الهلحلة السياسية الموجودة في الوطن العربي .. فنحن محكومون بنفس الأوضاع التي تحكمنا سياسياً وأدبياً وفكرياً .

الرمز

● لجأ يوسف ادريس إلى الرمز أو المجاز أن صح التعبير في بعض أعماله : فمتى يلجأ الكاتب إلى الرمز أو المجاز ؟

— لا يوجد الرمز في قصصي على الإطلاق .

● لكم بعض القصص الرمزية مثل « المرتبة المقعرة » و « العصور والسلوك » وغيرها وفي هذه القصص ظهرت الرؤيا فيها ضبابية أو متعددة ؟

— لا ، لا .. إنها قصص غير رمزية .. أنا لست كنتجيب محفوظ .. نجيب محفوظ مثلاً ، يقول أنا (أجيب) خضرة تبقى مصر ، أو هذا يبقى عبد الناصر ، وهذا

يبقى الله سبحانه وتعالى ، أوسيدنا موسى . . وهكذا . . أنا لا أفعل هذا لأن هذه معادلات وليست رموزا . . الرمز شيء غير مقصود من الكاتب ، ويأتي الناقد ويقول آه هذه الشخصية أو هذا الموقف يمكن أن يفسر هكذا ، وآخر يقول لا هكذا .

● سيادتكم ، لم أتكلم عن الرمز في قصصكم من فراغ ، بل من خلال أعمال كالتي ذكرتها ومثل قصة « الرأس » أيضا ؟

— « الرأس » لم ترمز إلى أي أحد ، فعند خروجها فسرنا بعض الناس على أنها ترمز إلى عبد الناصر أو المخابرات ، وهيكلك قال لي انها الفكر . . وهي فعلا بها احساس مطلق هكذا .

● تقصد قوة غير منظورة ؟

— نعم قوة غير منظورة دائما تتدخل وتطل .

● ألم يكن لذلك اسقاط سياسي ؟

— يمكن يكون له اسقاط سياسي .

● قلت لك ، دخلت الأدب عن طريق الحركة الوطنية وليس عن طريق القراءات في الأدب وحدها . . فألى أي مدى ترتبط السياسة بالأدب ؟

— أنا أعتقد أن الأديب غير الواعي سياسيا أديب ناقص ، والسياسي غير المثقف غير سياسي ، لأن السياسة نوع من المعرفة ، والوعي السياسي نوع من الادراك . . وأنا اعتبر أن الأدب هو (أب) السياسة ، وأن السياسيين لابد أن يتم تربيتهم على الأدب ليحققوا أحلام الأدباء بالمزاولة السياسية .

● هل يمكن للكاتب أن يكون مبعوثا سياسيا ؟

— لا .

● ما الذي كان يعتمل بداخلك حين قمت بزيارة ليبيا تلك الزيارة التي اغضبت السلطة ؟

— آه . . كان يعتمل بداخلي ، انني كنت حزينا جدا لأننا عملنا سلاما مع « اسرائيل » التي قتلت منا مئات الآلاف ، وعملنا أزمة سياسية خطيرة جدا مع ليبيا التي لم تقتل لنا عسكريا واحدا ، كنت خائفا أن يتحول العداء من الجبهة الشرقية إلى الجبهة الغربية ، واشفاقا على الشعبين ، واشفاقا على المصريين العاملين في ليبيا بادرت بحسن نية ، وبمحاولة خاصة بي أنا لتحسين الموقف المتأزم جدا بين مصر وليبيا . ذلك الموقف الذي خشيت أن يؤدي إلى حرب . . وطبعا كانت نتيجة هذه المبادرة غير مقبولة من الحكومة ، التي اعتبرت هذا تدخلا فيما لا يعنيني ، وإنما أنا أرى أن دور الكاتب أن يتدخل فيما لا يعنيه ، لأنه إذا كانت العلاقات حسنة فلاداعي أن يتدخل أحد . . وإنما العلاقات كانت ومازالت سيئة جدا بيننا وبين دولة عربية اسلامية مجاورة ، فهنا لابد من أن يتدخل كل حسن النية . . وحسنا فعلت المعارضة المصرية عندما ذهبت إلى ليبيا واحتفلت بذكرى جمال عبد الناصر هناك . . صحيح أنا أخذت (الخطبة) الأولى ، وإنما هذه الخطبة فتحت الطريق أمام الجميع حتى لا تعتبر ليبيا العدو الاسرائيلي مثلا .

ثم توقف د. يوسف ادريس عن الكلام وسألني فجأة :
لماذا لم تسألني عن الخمسة آلاف دولار ؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وانفجرت منه ضحكة رائعة جلجلت في أرجاء المكتب ، وبعد قليل استطرد قائلا :

هم أرادوا أن يشوهوا المهمة كي لايجرؤ أحد على ذلك مستقبلا لكي يتهم أي واحد يذهب إلى ليبيا بأنه عميل ، ويأخذ فلوس ، ولكن هذا لم يؤثر في الناس بدليل أن الناس ذهبت ، وقبل ذهابي كان هناك وفد اتحاد المحامين العرب ، وبعد ذهابي ذهب العديد من الناس ، منهم من أعضاء مجلس قيادة الثورة وعزيز صدقي وآخرين .

● الثقافة العامة بالنسبة للشباب العربي . ترى ما هي المشكلة ؟ وما الحل ؟ بإيجاز !

— الثقافة العامة مشكلتها أن تجد الحكومات نفسها بكامل أجهزتها لانقاذ الوضع

الثقافي العربي لأننا نعاني من مجاعة ثقافية أخطر مما تعاني بعض الدول من مشكلة الخبز ، في مصر مثلاً الخبز موجود ، سواء أسود أو أبيض ، موجود ، إنما الكتاب لا يوجد . . الثقافة سواء في الاذاعة أو التلفزيون غير موجودة . . والحل ؟ الدول . . إنها سياسة دول وليست سياسة وزارات الثقافة وحدها أو التربية والتعليم . . الدول لابد أن تعي أن هناك مجاعة ثقافية . . والمعركة الأخيرة بيني وبين وزير الثقافة في مصر - هنا - أثبت للدولة أن هناك تدمراً خطيراً من قلة الثقافة ، وبدأت تهتم بالمشكلة الثقافية لدرجة أنه لأول مرة في تكليف الوزارة الجديدة ، وزارة كمال حسن علي الرئيس / حسني مبارك ذكر بالتحديد الاهتمام بالثقافة ، وهذا لم يكن يذكر أبداً .

● الظروف المادية بالنسبة للشباب المصري المشكلة والحل ؟

- لا هذه مشكلة كبيرة لا يمكن الحديث عنها في سياق هذا الحوار لأن هذه هي مشكلة مصر كلها ، وليست مشكلة الشاب المصري فقط . . المشكلة التي انعقدت من أجلها المؤتمر الاقتصادي والعديد من المؤتمرات وآلاف التوصيات ، ولم تحل !

● السفر إلى الخارج بالنسبة للشباب المصري أيضاً ، المشكلة والحل ؟

- سبب السفر إلى الخارج ضعف القدرة العمالية في مصر ، ضعف الأجور في مصر ، ولو تم نظام انتاجي سليم سوف ترتفع الأجور ، وبالتالي لن يكون هناك داع لسفر الشبان بالمرّة . . فسفر الشبان للخارج عرض من أعراض مرض في الاقتصاد المصري وفي الإدارة المصرية ، ولابد من علاجه ، وأنا اعتقد أن الناس لم تسافر إلى الخارج بخاطرها ، لكنها تسافر مضطرة .

● نشر أحد الكتاب الذين اتفق على تسميتهم بجيل السبعينات في مجلة الموقف العربي أن يوسف ادريس ليس أفضل من كتب القصة القصيرة ، وأن قصصه ما هي إلا مشروعات روايات . . فما رأيكم ؟ خاصة وأن مثل هذا الكلام يعد اتهاماً مباشراً لسيادتكم ؟

— والله كتر خيره يا سيدي . . أنت تعرف كل هذه الأمور وهذه الأشياء ، لكنني ماذا أقول له ؟ هذا رأيي ! وهناك من يقول أنني لم أكتب قصة اطلاقا . . فتفكر أقول ايه !

● هل نشر مثل هذه الآراء في التوقيت الذي نشرت به له علاقة بالقضية المرفوعة الآن

أمام القضاء ضد وزير الثقافة ورئيس تحرير الأهرام ؟

— آه ، له علاقة شجاعة ، إنهم شجعاني جدا .

وضحك ، ضحكة طويلة جدا .



مسرح السراق

بيان نني تمهيدي

دأبت « البيان » على فتح صفحاتها إلى مجموعة من التجارب المسرحية العديدة في الوطن العربي ، وتولت من قبل نشر بيانات بعض الجماعات التي لها طموحاتها في رفد حياتنا المسرحية بما هو جديد ، والتي لها رؤياها الاجتهادية في الكثير من جوانب العمل المسرحي . والأوراق التي ننشرها في صفحات لاحقة هي لإحدى « التجارب » التي تطمح إلى إضافة رؤياها وحماسها إلى التجارب القائمة ... فنلقرأ ... ولتتمعن !

« البيان »

جماعة السراق المسرحية :

هي جماعة مسرحية - من الهواة - تسعى نحو تحقيق منهج مسرحي استقرائي يبحث في الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهومها كي تعيد تقديمها في رؤيا مسرحية ، جمالية أمام جمهور احتفالي بطبعه . وبعد ...

ففي وهج الليل المعتوه - ليل مدينتنا - ترمى الى الاسماع نداء ، يدق مستبيحا

أبواب القلب .. نداء عقول حبل ، أدركها فيض المخاض .. فأصغنا السمع ،
وانفتحت عين القلب ، وتكشفت الرؤيا ..

وكان ميلاد .. فكان « احتفالا » ..

... وهكذا الآن مسرحنا .. وليد الظمأ والشوق ... فلسنا بالباحثين عن
بديل (فلا بديل عن الحياة سوى الموت) ولا نحن بالغارمين نرتجى اعتناقاً (فالفن في
جوهره اعتناق) ... وهكذا الآن مسرحنا ... وليد الظمأ الكثير والشوق
العسير ... نحو « الفعل » الآتي والحاضر في اللحظة ... فعل يولد منه الجمال ؛
وينبج الفجر ، فينبت بشرا أحرارا ..

« فنحن النضارة المقبلة »

واذن ...

فبعيدا عن الذاتية والرؤية أحادية الجانب في الفن العربي الرسمي وبعيدا عن
الاسفاف واللعب على الغرائز في الفن التجاري ...

تكون دعوتنا الى المشاركة والسعي الدائم والمتواصل نحو الجذور وحتى اللحظة
الآتية من أجل التغيير <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
وقد كان علينا أن نقف طويلا بازاء ما يطرحه الواقع الثقافي والفني المعاصر من
تساؤلات مصيرية (تواجه معظم المشتغلين والمهتمين بالحقل المسرحي المملوغ) ،
وذلك قبيل أن نشرع في الاعداد لميلاد هذه الجماعة .

كان علينا أن نسأل أنفسنا في مجابهة أولية عارية بعيدا عن التماعات النجاح
واشراقات النجومية :-

ماذا يجب علينا تقديمه اليوم إلى فننا وإلى جمهورنا من جهود مسرحية هي في
أغلب الاحوال نتاج ساعات طويلة من العمل المضي ؟

ومن قبل ... ماذا نريد بالضبط من أنفسنا كفنانيين مسرحيين ؟

بلى ... وما الذي نريده من فن المسرح ذاته ؟

وقد كانت هذه الدعوة ، ومن ثم كان السعي إلى تأسيس (جماعة السراشق المسرحية) بمثابة محاولة طموحة للاجابة المنهجية على التساؤلات السابقة . . .

١ - ان الفن في جوهره احتفال ، وهو- في أي صورة من الصور- يحمل طابعا سحريا مدهشا ، فما الفن غير صورة مقننة لتناجات الخيال البشري في حالاته الفطرية - الطبيعية - الاولى ، والمتراكمة بشكل تلقائي في صورة مجردات ، تتحول فيما بعد الى واقع جديد ومُشَيِّأ ، بمجرد مرورها عبر مصفاة العقل المتوهج .

٢ - ولقد رأينا فن « المسرح » في تلك العلاقة الحميمة « التلامسية » المباشرة فيما بين الممثل وبين الجمهور حيث تكمن فيها عناصر السحر والعمل معا وذلك من خلال القدرة التوليدية للمسرح - كظاهرة اجتماعية - على ابداع شرارة التواصل الانساني الفعال (بالحركة والصوت والكلمة وبالإشارة والايقاع . .) ايضا من خلال قدرة المسرح - كحالة جمعية متميزة - على اتاحة المجال لتبادل الادوار والذويان الجمعي في مناطق شعورية مستحيلة ، وأزمنة لا شعورية حاملة ، بعيدة الغور في أعماق كل من قطبي العملية المسرحية (ممثل / جمهور) .

٣ - واذن فالمسرح هو « حالة وجدانية جمعية تبادلية تتحول اثناءها الفكرة الى فعل واع ومستمر فيما بين الممثل والجمهور وبالعكس ! . . » وهو ما يمكن ان يرد في عناصره الاولى إلى تلك اللحظة التي عايشها انسان ما قبل التاريخ ، حين سجل صور الحياة من حوله كما شعر بها وكما تصورتها مشاعره للوهلة الاولى قبل أن يراها في مشاهد احتفالية مركبة ، شديدة التبسيط والمباشرة . . .

٤ - أما الاحتفال فهو حالة بيانية ووجدانية مؤقتة . . . تغشاها مشاعر الانسان بشكل فجائي (فيما يسمى - تجاوزا بالتجلي) فتوالد خلالها وبصورة تركيبية مجموعة رمزية من الصور النفسية والمادية التي تشف عن كثير من قيم وعادات

الفرد والجماعة معا . . ومن الواضح أن العقل الفردي يعمل في مثل هذه الحالة عمل العقل الجمعي - بشكل لا ارادي - ففي الاحتفال :- (توليد - تجميع - تركيب - تشتيت) . . وهو حالة تجمع بين التنوع والتكرار وبين التلقائية والتقليد . . .

٥ - إن الفن - كما نراه - يبدو لونا معينا من ألوان الاهتمام والتركيز والتفاعل المباشر مع موضوع بعينه أو فكرة بعينها ، وهو اهتمام شعوري بالدرجة الاولى . . أما الاحتفال فهو اهتمام شديد التخصيص يتمحور حول موضوع معين (له القدرة على التواجد والانتشار داخل العقل الجمعي) . . فهو اهتمام خاص مؤقت - بموضوع خاص - أيضا - . . . ومن ثم فهو يكتسب صفة الحالة الوجدانية - السابقة :- . . التي تؤهله ليكون أداة للضبط الاجتماعي ووسيلة لنقل وتدعيم ثقافة الجماعة وقيمها الخاصة في ظل نظام التنشئة الاجتماعية - الثقافية الشامل . . .

٦ - واذن فالاحتفالية ، هي الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الانسان - بمعناه الانثروبولوجي - والتي تكشف عن اسلوب الجماعة في التضمين والاحالة والتركيب (التعبير بواسطة الرمز) عن مخزونها الاسطوري المتراكم عبر أحقاب عديدة . . .

٧ - وفي الاحتفالية طرح مفاجيء - بالرغم من وجود التكرار الدوري أحيانا - للهموم والآمال والطموحات !
فالاحتفالية استعارة (مكانية - زمانية) تلجأ اليها الجماعة بعيدا عن النمط السلوكي اليومي / المعتاد . . ويعيدا عن النمط الفني الرسمي / التقليدي . . وحين يسلم الفرد زمام مشاعره الى حالة المشاركة والذوبان الوجداني الجمعي أيضا . . . فانه ينشد راحة الافاضة وطمأنينة البوح اللامتناهين . .

٨ - ان المسرح / الظاهرة احتفال يولد من نفسه ، من غريزة « المسرحية » فاذا

صادف أي نوع من المعوقات أو القيود التقنية فانه يصبح أي شيء آخر لا يمكن ان نسميه احتفالاً / ظاهرة . . . وهو - في جوهره - حركة ديناميكية فعالة ، تتحول فيها الحواس الانسانية ومن ثم عضلات واعضاء التعبير الحركي - الى مضخات فورية ، تدفع بالحوية وبالدم في قلب المشاركين بالعملية المسرحية (ممثل / جمهور) وفي عقولهم نحو ما يسمى بحالة « التجلي » أو « الوجد » . . فهي فرصة سانحة ينطلق فيها الأنا المسكين من قيده الروتيني (بوصفه رابط اجتماعي) نحو آفاق جديدة ، (ما أن ينتهي الاحتفال حتى تعود سيرتها الاولى بوصفها محرمات اجتماعية أو دينية أو سياسية . . .) .

٩ - يلعب المكان المسرحي دوراً أساسياً في ميلاد وبناء العملية المسرحية الاحتفالية . . والمكان المسرحي - لدينا - هو أي مساحة طبيعية يقطعها ممثلون وجمهور لتخصيصها - بصفة مؤقتة - لممارسة احتفالهم المشترك . . فالمكان المسرحي يمثل اختياراً اجتماعياً في الأساس إلى جانب كونه اختياراً جالياً . . الامر الذي يتناقض مع طبيعة ما تعودنا عليه من الوجود القدرى للمسرح العربي داخل ابنته التقليدية المستوردة . .

١٠ - والحديث عن المكان المسرحي يعني الحديث عن المشاركة (كمفهوم فني / اجتماعي مركب ، لا ينبغي فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم هذا المجتمع أو ذاك) ومن ثم فهو يعني الحديث عن الموقع الجغرافي (وعلاقته بالخريطة الاجتماعية) وعن الطراز المعماري والالوان والزخارف والعلاقة بين المنصة والصالة وطريقة تقسيم الصالة واسعار الدخول وأيضاً الاطار المادي (السينوغرافي) للعرض المسرحي نفسه . . ثم الحديث عن العلاقة الجدلية بين المكان وبين العرض المسرحي وبين العرض وبين كل عنصر من العناصر السابقة كل على حده . .

١١ - اننا نسعى إلى تصوير الاحتفال الانساني العام من خلال عملية مسرحية جماعية تستهدف إعادة خلق مقوماته وعناصره الأساسية في الوجدان الجمعي

(الاسطورة - الشعائر - المراسم - الطقوس - الايقاع . . .) بما تحمله من مضامين (نفسية - اجتماعية) معاصرة وذلك من خلال تقاليد الحياة اليومية وهمومها الحاضرة . . .

١٢ - اعتمد منهجنا السرداق مكانا مسرحيا لعروضنا المقترحة ومنه استمد تسميته المتعلقة بظواهر الاحتفال الشعبي بالمناسبات الهامة في حياة الانسان . . . والمتعلقة أيضا بظواهر التعبير المسرحي المتضمنة في هذه الاحتفالات (الاداء التمثيلي والغنائي الشعبي الاحتفالي . . . الرقص الشعبي والديني . .) أيضا المتعلقة بالصياغة المسرحية للادب الشعبي والأساطير وذلك بما يقتضيه العرض المسرحي المفتوح / الاحتفالي / التلاسمي والمباشر مع الجماعات الشعبية في احيائها وقراها .

١٣ - واذن . . فالجماعة تسعى الى التجريب - بمعناه المعمل والعلمي أيضا - في ثلاثة اتجاهات رئيسية هي :-

أ - السرداق - كمعمار مسرحي شعبي وعلاقته بعناصر الفن التشكيلي .

ب - الممثل الشعبي وفنون الاداء الاحتفالي

ج - الدراما الشعبية . . واسلوب الابداع الجمعي .

- ونستطيع تفصيل وجهة النظر تلك كما يلي :-

أ - السرداق / مسرح / مكان عرض :

والاطار التشكيلي الشعبي . .

ظهرت الخيمة كماوى للانسان . . منذ المحاولات الاولى له في التكيف مع الحياة على الأرض . . ولكن المصريين قد عمدوا الى توظيفها - فيما بعد - كموقع للاحتفال أو الطقس الديني - بينما ابدعت ايديهم في نفس الوقت ما نراه ماثلا الى اليوم من أشكال وتصميمات معمارية ونحتية تعتبر آية في الابداع الفني - فنراهم عند تحنيط موتاهم - مثلا - يقيمون خيمة - حظيرة مؤقتة (تسمى خيمة الرب أو كشك الاله) تتم

داخلها عملية التحنيط المعروفة ، خلال سبعين يوما ، يرتل أثناءها الكهنة الصلوات ، وقد ارتدوا قناعا على شكل رأس ابن أوى (وهو يمثل أنوبيس اله الموتى ، الذي كثيرا ما كانوا يسمونه (رئيس خيمة الاله) . وهكذا ولدت الخيمة - كموقع للاحتفال الشعبي أو الطقس الديني في حياة المصريين القدماء واستمرت حتى نسمع عنها فيما بعد وقد ذاع صيتها في العصر العباسي ثم في عصر الفاطميين وقد أصبح لها أسماء شهرة مثل المدورة الكبيرة والقاتول العزيزي وخيمة الفرع التي قام الصناع بصنعها خلال تسع سنوات كاملة . . ويقودنا التتبع التاريخي الى أن هذه الفساطيط - الخيام الكبيرة - قد تطورت حتى وقتنا الحالى على النحو الذي نراه اليوم في خيام الأفراح والمآتم والمولد باسمها المعروف لدينا (السرادق) أو الصيوان كما يتداوله الناس .

أما كلمة « سرادق » فهي ما أحاط بالبناء ، وفي التنزيل « أحاط بهم سرادقها » والسرادق كل ما أحاط بشيء . .

— ومن ثم فقد اعتمدنا هذه الجذاريات - الحوائط - المتصلة والمتنقلة ، كبناء معمارى شعبى تقدم داخله وحوله عروض التمثيل / الاداء الشعبي (مثل رواية السير الشعبية والغناء الديني والمديح والعديد والأراجوز وخيال الظل . . . الخ) وأيضا تقدم فيه مشاهد الاحتفال الشعبي بالأحداث الهامة في حياة الانسان (عزاء الميت . . . فرح الزواج أو المولود والمولد الديني . . . وحلقات الذكر . . الخ) . . في دراما احتفالية جديدة .

— ونحن نشير الى أن تصميم السرادق الخاص بنا يخضع لمفاهيم ومنظورات جمالية ومسرحية خاصة بنا أيضا (هي نتاج الدراسة السينوغرافية للعرض المسرحي الاحتفالي وللدراسة الاجتماعية (السوسيولوجية) للمكان ذاته . .) وأيضا يخضع السرادق في النهاية لخطوط وألوان وقيمات الفن الشعبي التلقائي خضوعه لمفاهيم الجماهير في الأحياء والقرى .

— ان العمل في اعداد السرادق يعتمد على الجهد الجماعي - التلقائي وفي هذا تأكيد

على سيكولوجية الابداع الشعبي في المقابلة بين السحر في الخيال والعمل في الواقع حتى يصبح الفن - بحق - وسيلة متميزة لتوحيد وتماسك الناس .

— وأخيرا فالعمل داخل السرداق - أثناء العروض - يتم دون الاستعانة بالتقنيات الالية التقليدية والتصميمات النحتية والموسيقى الالكترونية . . فمصادر الضوء مثلا هي أحبال النور الملونة (والراسخة في الوجدان الشعبي) بالإضافة الى بعض مصادر الضوء الأبيض الثابتة . أما الديكور فهو السرداق نفسه بكل مفرداته المادية والبشرية المتعارف على استخدامها في الاحتفال الشعبي .

ب - السرداق / منهج الأداء الاحتفالي و « الممثل الشعبي »

ان السرداق - ومن ثم الاحتفال - يحمل في ذاته دلالات محددة (افرزتها طبيعة مهامه المتنوعة لدى الجماعة الشعبية) فلا بد اذن من أن يتم التضافر بين هذه الدلالات وبين ما يطرحه العمل المسرحي نفسه من دلالات خاصة (حوارية - اشارية - حركية - ايقاعية . . . الخ) . حتى تصبح جميعها دلالات موحية قادرة على التواصل الفعلي خلال حالات العرض المختلفة . . أى أنه السرداق / الاطار - لا بد وأن يفرض لنا منهجا مميزا في الأداء المسرحي الاحتفالي . . .

— ان الجماعة ترى في التمثيل غريزة انسانية هامة يتمثل بمقتضاها الانسان صور ، ونماذج الحياة من حوله فيحيلها من مجردات الى طاقة حية ، فاعلة من خلال امكاناته الابداعية ، وهو ما يسمى بالمسرحة (أى القدرة الانسانية الغريزية على المحاكاة والتقليد والتكرار) . . فنحن نسعى الى العمل للارتقاء بالمسرح الغريزي الى المسرح / الظاهرة .

— ان الانسان / الممثل هو جوهر منهجنا . . وهو أكثر المبدعين قدرة في التعبير عن نفسه وفي التواصل مع الجماعة الشعبية من خلال ما يقدمه من اشارات وإيماءات تشابه مثيلاتها من مفردات الحياة اليومية ولكنها قد انفصلت عنها وانتظمت في عقد لغة اشارية خاصة يتم التدريب عليها بشكل بحثي مستمر استنادا الى فهم واعى

ليكانيزمات عملية التوحد بين الجمهور والممثل (التي تحدث دوما عندما تصبح استجابة الجمهور هي بعينها الشفرة التي يرسلها الممثل) والتي تفرز طاقة توليدية مبدعة تساهم في تحويل كتلة الجمهور الساكنة الى طاقة فاعلة ومتغيرة أثناء العرض وبعده مباشرة . . .

— أما ما يتم بين فريق العمل المسرحي يوميا فهو عبارة عن عملية متواصلة ، متداخلة للكشف (الاختزال - التعرية . . اعادة التركيب) عن كل ما قد تم جمعه في مرحلة اولية من مواد وعناصر حية (أثناء البحث في الواقع الشعبي التاريخي والاسطوري للانسان في مجتمعا ، بما في ذلك البحث اليومي في وقائع وتقاليد الحياة اليومية واساليب التعبير الشائعة التي تمارسها الجماهير في تلقائية وبساطة . . .) .

— وهي محاولة لاستخلاص منهج تدريبي خاص من خلال اكتشاف الممثل ذاته فللتدريب المستمر واليومي في مسرحنا هدف محدد . . فهو - أي التدريب - ليس هدفا في حد ذاته ، ولكنه وسيلة حية ، متطورة دائما للكشف والتعرية وإيجاد المعوقات ومحاولة تحويلها لتوظيفها عمليا في حالة عدم قدرة الممثل على التخلص منها نهائيا . .

— وهناك مجموعة من التدريبات المعدة خصيصا من خلال دراسة واستقراء المهارات والالعب الريفية والشعبية وآداب الذكر وفنون الأراجوز واداء العديد والمواويل . . الى جانب التدريبات الفورية التلقائية .

— أيضا من أهم أهداف التدريب لدينا التخلص من الدوافع النمطية للممثل في الارتكان على قوالب واغماط اداء غريبة عنه تجعله في النهاية مجرد مؤدي ميكانيكي لانفعالات وتعايير جاهزة ، وهي التي تدفعه - أيضا - الى الوقوع في أسر التقليد الغبي لبعض النجوم والمشاهير .

— فليست هناك قوالب او أنماط اداء احتفالية على الاطلاق فالاحتفالية موكب متجسد ومظهر مادي يتخذ في كل لحظة الوانا وخطوطا جديدة في الحركة (التشكيل بالجسم الحى) وايضا في التعبير الدرامى الصوتى والمنطوق .

— واذن فالهدف التكتيكي الاعلى للتدريب في مسرحنا هو الوصول الى صيغة (الممثل الشعبي) .. فعلى الممثل في مسرحنا أن يتعامل مع طاقته وقواه الحيوية بصورة طبيعية أمام الجمهور ، بعد أن يتم اختزال هذه القدرات في صورة اشارات واضحة لها دلالات ثقافية / اجتماعية محدد مستمدة من الواقع الشعبي ، التاريخي والأسطوري ، لانه من غير الممكن ان يتم التواصل الاحتفالي الانساني بين الممثل وبين زملائه من جماعة الممثلين أو من جماعة المشاركين (الجمهور) في العرض أو حتى بينه وبين المخرج - والعكس صحيح في كل الحالات - الا بتوافر الرغبة والقدرة على تعرية النفس وكشفها ثم بذل الجسد والمشاعر عطاء وحيوية ، دون الوقوع في شرك الذهنية والمباشرة او السطحية والمداهنة ...

— انه اسلوبنا الخاص (اسلوب التحول الاستقرائي) في الأداء التمثيلي من أجل حالة مسرحية توليدية تتحول فيها الفكرة الى فعل واع ومستمر .

— ويمكن ايجاز ما نعنيه بالوصول الى صيغة (الممثل الشعبي) في النقاط التالية :-

- ١ - الارتفاع بالممثل الى أعلى درجات اللياقة الجسمية والصوتية الممكنة .
- ٢ - اكتساب الممثل القدرة على التعبير الدرامي الكامل من خلال قدرة واحدة من قدراته (الحركة - الصوت - الكلمة ...) أو بقدراته كلها مجتمعة دون الاستعانة بالتقنيات الآلية التقليدية .

٣ - تنمية خيال الممثل الصوتي والحركي الى ابعد مدى يستطيع الوصول اليه ..

٤ - شحذ اهتمام الممثل تجاه تفاصيل وتقاليد الحياة الشعبية وتجاه اشكال التعبير الاحتفالي الشعبي لدراستها وتحليلها (استقرائها) ...

٥ - تدريب الممثل على اعادة خلق مثل هذه الأشكال بشكل تلقائي (من خلال تدريبات الارتجال الصوتي والحركي والارتجال المنطوق) ولكنه جمالي ومسرحي احتفالي ..

٦ - تدريب الممثل على اتخاذ اوضاع جديدة تجاه الجمهور (الملامسة - التباعد - التبادل - المطاردة) ..

٧ - صدام الممثل بقدراته (المعروفة منها والمهملة) حتى يمتلك القدرة على ضبطها واخضاعها لقوة تركيزه ولاحتياجاته اثناء العرض المسرحي الاحتفالى . .

ج - السرايق / الصياغة المسرحية

للادب الشعبي ، والابداع الجمعي

تبدأ المسألة دوماً بفكرة ما أو معلومة وقد تكون أغنية يغنيها الأطفال في قرية أو حي ما أو قد يكون موالاً أو مثلاً شعبياً أو حكاية دينية . . الخ

- المهم أنها تثار من أجل بحثها واستفزاز افراد الفريق في مواجهتها بشكل متطور ودائم قوامه الارتجال المنظم من جانب والبحث الفني الدقيق من جانب آخر . . وذلك حتى يمكن الكشف عن خيوط وعلائق الربط بين الفكرة وبين الشعور الجمعى للفريق وبين الموروث الثقافى والانسانى للمجتمع . . . وأيضاً بين الفكرة وبين الواقع الاجتماعى المعاش وبين اساليب الجماعة في التعبير عنه

- من الممكن في البداية الاعتماد على مصادر الأدب المسرحى المكتوب عند اختيار موضوعات العمل بشرط أن يخضع للتحليل الدرامى والسيولوجى الدقيق من أجل رد النص الى عناصره الاولى والكشف عن العلاقات والروابط الكامنة فيه .

- وفي المراحل التالية يمكن الاعتماد كلية على مصادر الأدب الشعبى الشفاهى والمكتوب وأيضاً على نتائج خيال الممثلين الكاملة بالتفاعل مع الجمهور والمستمدة أساساً من تراث ضخم لم يتم الكشف عنه أو التعامل معه بشكل صحيح بعد . . . وبعد . . .

- فإن ما ندعو اليه وما عرضناه عن العمل الاحتفالى في مسرح السرايق . . يحتفظ لنفسه ولنا بسمة أساسية مميزة ، من حيث ضرورة العمل - كمنهج واسلوب - مع الجماهير بشكل صادق وغير مفتعل ، يستند الى الوعي بواقع هذه الجماهير ومصالحها ويهدف الى الوصول الى لحظة التوحد معها والتماسك فيما بينها من خلال حالة « المسرحة » . . .

- وأيضاً فنحن نحفظ لانفسنا بحق التجربة والتطوير والتعديل من خلال العمل الجماعي . . وهى دعوة تنحو باتجاه ترسيخ عادة مسرحية وظاهرة احتفالية خاصة بجمهورنا الذي جبلت الحياة الرسمية المغلقة ، طبائعه وميوله بطابع ذاتي ، مفرد ، ينزع الى التقوقع والانكماش ومن ثم السلبية حتى ألفناه يأبى التعبير السوي عما يعتل في داخله من أفكار ويخجل مما يثور بافتدته من مشاعر . . خوفاً من مغبة البوح وطمعا في الأمن والسكينة . . ولا يرى غير المسرح - كظاهرة اجتماعية - متنفساً لأفكاره ومشاعره اذا ادرك هذا المسرح طريقه الصحيح نحو الجماهير ، بعيداً عن النمطية الكلاسية المغلقة في الفنون الرسمية وبعيداً عن التهريج والقبح الفني في الفنون التجارية . .

قام باعداد ورقة العمل هذه المخرج / صالح سعد وتم مناقشتها باجتماع اللجنة التأسيسية للجماعة المكونة من السادة : -

ARCHIVE

- انتصار عبد الفتاح مؤلف موسيقى

- | | |
|----------------------|------------------|
| ... ممثل - كاتب مسرح | - نبيل مرسى |
| ... ممثل | - أسامة الزناتي |
| ... ممثل | - وجيه عجمى |
| ... كاتب مسرح وناقد | - عبد الغنى داود |
| ... فنان تشكيلي | - سامي أمين |
| ... ناقد فني | - عادل ندا |

القاهرة في أول يونيو ١٩٨٤

المسرح المغربى

وطرق الاخراج

بقتام : عبدالكريم برشيد

تختلف طرق الاخراج عند المسرحيين باختلاف مفهوم المسرح عند كل منهم كما تختلف بحسب وظيفته ونوع الوسيلة الفنية التي يتخذها كأداة للتعبير ، فمن قال بان المسرح مدرسة وأن وظيفته هي التربية فقد أعطانا مسرحا واقعيا يعتمد على التصوير الفوتوغرافي ، ولقد كانت الكلمة هي الوسيلة الاولى في التبليغ بالنسبة اليه فالمسرح بالنسبة لهذا الاتجاه هو منبر (للخطابة المشخصة) .

اما من قال بأن المسرح حفلات طقوسية تخاطب في الانسان أغواره السحيقة وان وظيفته هي التطهير وتحرير الانسان من الارواح الشريرة المتمثلة في غرائزه الدنيا وفي عقده ، فقد اعتمد في التبليغ على الشعائر والتراويل والأصوات الغريبة والبانتميم والحركة والضوء وذلك ليخرج الانسان الغربي من قوقعته ويحرره من لا مبالاته ، ويمكن ان نضع مسرح اللا معقول ومسرح الوقعة ومسرح أرتو وجاري وبيتوبروك ضمن هذا الاتجاه الذي يخاطب الحواس ، ولذلك فهو اساسا يعتمد في التبليغ على الرؤية البصرية .

اما من قال بأن المسرح وسيلة تعليمية وانه - كثقافة - يملك هذه العلاقة الجدلية بالواقع وأن تأثيره في الواقع التاريخي يأتي غن طريق تأثيره في الجماهير التي تملك وسائل

التغيير ، فهذا اتجاه يرى ان المسرح يجب ان يكون ملحميا باعتبار ان الصراع في الحياة ليس دراميا داخليا وانما هو صراع ملحمي خارجي يواجه بين قوتين اثنتين تمثل احدهما الخير وتمثل الأخرى الشر .

ولنتساءل الآن عن طبيعة الاخراج في المسرح المغربي ، ولارتباط الاخراج بالمفهوم الذي يعطيه كل مسرحي او كل اتجاه ومدرسة للمسرح نرى من الواجب أن نسأل هذا السؤال . . ما هو مفهوم المسرح بالنسبة للمسرحيين المغاربة ؟ ويتحدد هذا المفهوم بناء على العلاقة بين المسرحيين والجمهور ، فان كانت تجارية اصبح المسرح تسليية ودغدغة ، اما اذا انتفت هذه العلاقة فان المسرح - كمفهوم - يتحول الى موعد يجمع في مكان معين (المسرح) وفي زمن محدد بين جمهور يتكون من العامل والفلاح والطالب والحرفي وو . . . وبين مجموعة من المبدعين والتقنيين وكل موعد كما نعلم لا يمكن ان يكون عشوائيا ولا بد له من وجود قاسم مشترك يجمع كل هذا الخليط من الأنماط الاجتماعية والمستويات الذهنية ، ويتجلى هذا القاسم في (القضية) التي يشكل كل واحد من افراد الجمهور طرفا فيها .

ويمكننا القول ان العلاقة الاولى مبنية على النفع ، اما الثانية فمركزة على وحدة المصير ووحدة الهدف والخط ، وان المسرحيين الشباب يفهمون المسرح على أنه موعد لعرض القضايا وتبعاً لذلك فهو يوظف كل الامكانيات البشرية والفنية من أجل عرضها في قالب في مقنع ومن اجل تجاوز الخطابية التي يفرضها مسرح القضية .

مرة أخرى نتساءل عن طبيعة الاخراج في المسرح المغربي ، الواقع ان الاخراج المغربي هو خليط من الاتجاهات المختلفة ولكنه بالرغم من كل شيء فان خيوطه تلتقي جميعها في تحطيم اصول المسرح الكلاسيكي وتجاوز القواعد والتقنيات القديمة ، فهو مسرح لا ارسطي باعتبار انه لا يقيم تلك الحدود الشكلية بين ما هو مأساوي وما هو هزلي كما أنه في عمومته لا يتجاوز - من حيث البنية الدرامية - الفصلين ، والمعروف ان الفصول الثلاثة كانت تستوجب وجود بداية ووسط ونهاية ويمكننا ان نسطر مظاهر الاخراج المغربي كما يلي :

(١) المعروف ان الخشبة كانت قديما عبارة عن (علبة سحرية) وان فعل التمثيل كان بدوره سحرا يستوجب حضور ستارة تخفي تقنيات اللعبة ، فالمسرح الدرامي كان يرى ان الواقع هو ما نراه فوق الخشبة وجاء المسرح الملحمي ليؤكد ان الواقع هو ما تشير اليه الخشبة ، اي ان المسرح الدرامي كان يعتمد في الأساس على الايام وعمل المخرج كان يتلخص في ان يحبك بكل عناية خيوط الايام متوسلا في ذلك بالديكور الواقعي والملابس المتنوعة بيئاتها المكانية والزمانية ؛ كما أنه يقوم بدراسة الشخصيات دراسة تتعلق بنفسياتها وطرق تصرفها وكلامها ، ولعل ابرز ما يميز الاخراج المغربي هو تخليه المطلق عن المسرح الدرامي ، والابتعاد الكلي عن الايام المسرحي ، فالشخصيات لم تعد أكثر من رموز تشير الى غيرها ، كما ان الأحداث المسرحية تقدم نفسها على أنها مجرد أحداث مسرحية منتزعة من واقع خارجي حقيقي ، فالحقيقة هي ما ترمز اليه الخشبة لا ما تجسده .

وهكذا نرى ان الستارة لم تعد تلعب دورا كبيرا في المسرح المغربي، نرى هذا في مسرحيات مثل (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (السفود) للصادقي و (الباب المسدود) لعبد اللطيف الدشراوي وغيرهما ، فالممثلون يلبسون ادوارهم امام الجمهور ، وذلك حتى لا ننخدع بالوهم الذي يخلقه المخرج وحتى تتحطم الخشبة (كعلبة سحرية) والعرض المسرحي (كعملية سحرية) .

(٢) ان مركز الحدث كان لا يتعدى الخشبة ، وان عمل المخرج كان لا يتعدى ذلك الفراغ الذي تشكله الخشبة فينبالجمهور والممثلين قد انتصب دائما جدار من زجاج يفصل بين عالين اثنين ، ولكن الجدار تحطم على يد بسكاتور وبريخت وبرنديلو الذي جعل المسرحية تبتدىء خارج المسرح وتستمر بين المقاعد ، حيث يختلط الممثلون بالجمهور وتضيع الحقيقة بين التمثيل والواقع ، ولقد كان لهذا الأخير تأثير على المسرحيين المغاربة ، يتجلى هذا في انتقال الأحداث من الخشبة الى وسط الجمهور ، والمعروف ان اصواتاً عديدة طالبت بالتخلي عن المسرح الايطالي الذي يشبه - في معماريته - علبة الوقيد ، ونجد في مقدمة هذه الأصوات الطيب الصديقي الذي دعا الى خشبة دائرية يمكنها تحقيق التحام أكبر بالجمهور ،

وكمثال على جريان الأحداث خارج الخشبة نذكر (السفود) ، فالمؤلف (الشخصية) في هذه المسرحية يصعد من عند الجمهور ثم يعود اليه ليتجول بين الكراسي ، ونجد ايضا مسرحية (لحوم في المزاد) للخليشي حيث يصعد الممثلون من بين الجمهور وهم يرددون (نريد خبزا . . نريد كرامة) ، وكمثال أيضا نذكر (طريق السلامة) لزكي العلوي ، فالمرح قد شخص الرعب الذي اصاب المدينة عن طريق صعود الممثلين بين الجمهور وهم يحرون في كل اتجاه صارخين .

(٣) ان تحطيم الايام المسرحي قد ألغى وجود الديكور الواقعي ، فالصالون قد اختفى تقريبا لتحل محله لوحات رمزية فقط ومصطبات خشبية بسيطة ، كما أن الديكور لم يعد ينتظر اقفال الستار من أجل تغييره ولكنه اصبح يستبدل امام الجمهور بطرق فنية تدخل في الاخراج ، فالصديقي قد استخدم في « الحراز » ديكورا متحركا يمشي على عجلات أما في اخراج (حليب الضيف) للشوكي فقد وجدنا ديكورا مرنا يمكن ان يستبدل بسرعة امام الجمهور ، أما عفيفي في (السوانح) فقد تحلى عن الديكور وعوضه بالديابوزيتيف الذي كان يشكل بأنواره المختلفة خلفية ديكورية للمسرحية ، اما الدشراوي في مسرحية (الباب المسدود) فقد تحلى عن الديكور .

(٤) واذا كانت الملابس قديما قد ارتبطت ببيئاتها المكانية والزمانية فانها اليوم اصبحت تجريدية لا ترتبط بزمن معين ولا بمكان معين ، والملاحظ في المسرح المغربي أنه اصبح يميل أكثر الى تحريك المجاميع بدل تحريك الأفراد ، مما جعل الحركة المسرحية تكون مضبوطة وموقعة ، ووجود الجوقة - البطل استوجب بالضرورة ارتداءها للباس موحد ، يظهر هذا في مسرحيات مثل (الضفادع السوداء) لعبد العزيز الزيايدي حيث ترتدي الضفادع لباسا موحدًا ، كما نجده ايضا في مسرحية (السلاحف) لنيل لخلو حيث تخرج المجموعة بلباس موحد ابيض ، ومن الأمثلة كذلك نذكر (الحومات) لبرشيد و (السوانح) لعفيفي ، واذا كان

الاخراج الواقعي يأبى الا أن يجعل تغيير الملابس يتم في الكواليس فان الصديقي
في (. . المجذوب) قد جعلنا منذ البداية امام مشجب علقت عليه الملابس
وجعل عملية التغيير عملية مكشوفة داخلية في اطار الاخراج .

(٥) المسرح الواقعي كان يفترض تسلسلا منطقيا للأحداث وتطورا معقولا لها ،
ولكن الاخراج الحديث قد حطم شكلية المنطق الذي يفرض عدم وجود الشخص
الواحد في أكثر من مكان واحد وزمان واحد ، كما أنه تخلى عن الطابع الميكانيكي
للزمن ، فالزمن في المسرح المغربي لا وجود له ، كذلك الامر بالنسبة للمكان ،
وليس معنى هذا ان الأحداث منتزعة من عالم تجريدي غير تاريخي ولكن لان
الأعتناء بتحديد المكان والزمان يفرض بالضرورة دراسة كل المعطيات المتعلقة بها
وذلك مثل الديكور والملابس وطريقة الكلام والأكسسوار ، وكل هذا يؤدي
بالضرورة الى الواقعية الشكلية المعتمدة على الايام المسرحي ، ويمكن ان نجد
هذا التداخل الزمني في كل المسرح المغربي ففي (. . المجذوب) يلتقي القرنان
الرابع عشر والحادي عشر ، وهذا التجديد جاء نتيجة لكون المخرج قد سلك
مسلك المسرح الوثائقي المعتمد على النصوص التاريخية ، ويمكن ان نمثل لهذا
التداخل الزمني أيضا بمسرحيات مثل (جبال ... خيوط ... شعر) لتيمود و
(مومو بو خرصة) و (السفود) للصديقي و (حليب الضياف) للشوكي
و (حزيان شهادة ميلاد) .

وما ساعد على هذا التداخل المكاني والزمني وجود شخصية الراوي الذي يربط
بين زمن ومكان الروى لهم وبين زمن ومكان مروي عنهم ، ويتم هذا التداخل
عن طريق تشخيص ما يروى من طرف المستمعين الذين ينقلون بسرعة خاطفة
من أشخاص يروى لهم الى الأشخاص الذين كانوا يروى عنهم ، نلاحظ هذا في
مسرحية (الحراز) فهناك جمهور يتفرج على الحدث ولكنه عند اللزوم ينزل الى
الحلبة ليشترك في الحدث ، نفس الشيء نجده في (حليب الضياف وبالضبط في
مشهد (الكسلاء) حيث تشخص الحكاية المعروفة - عند روايتها - من طرفين
يسمعهما ، وتشخيص ما يروى نجده أيضا في (يوميات احمق) للحلو و

(٦) ونرى أيضا أن الاخراج المغربي لم يعد يحرص على التلوين النفسي للشخصيات المسرحية فقدما كانت الشخصيات الدرامية تسعى الى أن تكون محكمة البناء وذلك حتى يتوفر لها عنصر الاقتناع ويمكنها بالتالي أن تربط الجمهور الى الخشبة برباط العاطفة ، اما الأخراج الحديث (الملحمي) فهو يرى ان المسرح يجب ان يتوجه اولا الى الفكر فالتعاطف التقليدي للجمهور مع البطل ذي الأخطاء قد وقف دائما كحاجز في وجه الحكم عليه (فالشخصيات المسرحية) كما نراها في الاخراج المغربي الحديث هي مجرد رموز فقط وغالبا ما نجدها تحمل ارقاما كما في (الضفادع) .

(٧) وهناك بعض القضايا المستوردة قد فرضت وجودها كدعوات ثورية في المسرح ، ولكنها لغربتها ظلت دائما عسيرة ممتعة على التطبيق ، وتتجلى هذه القضايا في مشاركة الجمهور في العرض المسرحي والايبقى في الظلام جامدا بدون رد فعل ، ونجد هذه المحاولة عند الصديقي وعند تيمود وغيرهما ، وان هذه الظاهرة الاخراجية المعروفة في اوروبا عند المسرح الحي ومسرح الوقعة لا يمكن ان تستنبت في التربة المغربية الا بتوفر بعض الشروط كاستبدال المسرح الايطالي بمسرح دائري وبقاء الجمهور واقفا كما في (الحلقة) وذلك حتى يكون دائما في حالة تأهب وبقاء النور مضاء في الصالة حتى يستسلم الجمهور الى ارتخاء شبيه بالنعاس .

(٨) ان الاخراج المسرحي في المغرب قد تأثر بفن السينما ، يظهر هذا من خلال بعض التقنيات الغربية عن المسرح ويمكن أن نلمس هذا التأثير في ما يلي :

التركيب البنيوي للمسرحية لم يعد كما كان عبارة عن فصول تنقسم بدورها الى جزئيات بسيطة تسمى المشاهد ، فعوض الفصول والمشاهد اصبحنا أمام لوحات يمسك بعضها البعض وتدور كلها حول حدث محوري او حول شخصيات محورية ، وتأثير السينما ظاهر في تغيير المشاهد عن طريق الظلام والأنارة وعن

طريق سرعة تغيير المشاهد ، سرعة تذكرنا بفن السينما . كما أن المسرحية ، كتأليف ، لم تعد سوى مجرد سيناريو ، ومسرحية (حبال .. خيوط .. شعر) خير دليل على ذلك ، فالمسرحية عبارة عن لقطات (فلاش) سريعة ، ونفس الشيء يمكن ان نقوله عن (الباب المسدود) و (السوانح) ، كما يعتمد الاخراج المغربي على « الالصاق » وهو تقنية معروفة في السينما والفنون التشكيلية كما يظهر تأثير السينما في رجوع الى الماضي (فلاش باك) وفي استخدام الديابوزيتيف ، نلاحظ ذلك عند الصديقي وعفيفي والخميسي .

(٩) كما ان الاخراج المغربي قد تأثر بفنون اخرى كالكرايز وخيال الظل والميم والرقص التعبيري ولكن الملاحظ على الكرايز خاصة انها غالبا ما تقحم على المسرحية من غير ان يكون هناك داع لوجودها نلاحظ ذلك في مسرحية (اسطورة ٧٣) وبالدات في مشهد (الطوريو) ، اما خيال الظل الذي عرفه العرب منذ القدم فاننا نلاحظ أنه لحد الآن لم يحسن استغلاله فخيال الظل قد ارتبط دائما بمعاني تتصل بالوجود الانساني ، ولقد تنهت الكاتبة المصرية اندريه شديد الى ما تزخر به هذه الصبغة الفنية من دلالات على ضعف الانسان في كون لا نهائي ووجود يد خفية تحرك الصور الظلية من خلف الستار ، فخيال الظل نراه :

شخصا واصواتا يخالف بعضها لبعض واشكالا بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة وتفتى جميعا والمحرك باقي

فالجري وراء الجديد قد اسقط بعض المخرجين في تكديس عدد كبير من الوسائل الفنية مثل خيال الظل الميم - الكرايز دون وعي بصلاحياتها او عدم صلاحيتها في خدمة النص .

شيء آخر التفت اليه الاخراج المغربي ويتلخص في استخدام الأقنعة نرى ذلك في مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) للصديقي .

(١٠) استغلال الاخراج المغربي لبعض الفنون الشعبية كالحلقة والاكروبات (اولاد سيدي احمد او موسى) وشخصية « لمسيح » و « الشوافة » وفي مسرحية (..

المجدوب) نجد استعراضا كاملا لكل فنون جامع الفن كما اننا نرى في (الضفادع السوداء) المبسط وصندوق العجب ودكان القوالب ودكان الأخبار وكلها مظاهر فنية تترجم استغلالا ذكيا للتراث من طرف المخرج .

(١١) اما فيما يخص طريقة توزيع الانارة فان الاخراج المغربي لم يعد يلتزم بالنظرية الجمالية الكلاسيكية ، فازستقراطية الديكور وروعته كانت تستوجب حضور انارة قوية وأية بقعة من الظلام مهما قلت كان في عرف المسرح الكلاسيكي وسخا يجب التخلص منه ، اما الاخراج الحديث فهو يرسم بالضوء كما يرسم بالظل ، وتلعب بقع الظل نفس ما تلعبه بقع الضوء من أدوار .
واذا كان الاخراج المغربي يلتقي عموما عند بعض المميزات فان ذلك لا يمنع من وجود مميزات خاصة بكل مخرج وسنحاول الآن ان نتكلم عن بعض المخرجين الذين يتميز مسرحهم بالبحث والتجريب :

(١) عبد العزيز الزيادي : وهو مسرحي من مراكش ، يتميز مسرحيا بأسلوب خاص في التعبير ولعل ما يميزه هو نبذه لكل التقنيات الآلية واعتماده على الطاقة الخلاقة لدى الممثل ، فهو لا يثقل الخشبة بالديكور ويكتفي ببعض المصطبات التي تجعل الحركة على الخشبة تجري في اتجاهين : رأسي وأفقي ، وفقر الخشبة قد اعطى للممثل حركة التنقل ، فالحركة عند المخرج ليست فردية وانما هي جماعية شبيهة بالرقص التعبيري ، فهي حركات موقعة ، كما انه يعتمد على الاصوات الجماعية مما يجعل تدخل الجماعة عبارة عن اناشيد وتراويل ، والزيادي لا يعتمد على الوسائل الدخيلة على المسرح كالديابوزيتيف والسينما وغير ذلك ، فهو لا يعتمد الا على وسائل مسرحية صرفة ، الممثل في مقدمتها ، وفي (الضفادع) تجده لا يستخدم المؤثرات الصوتية الا في البداية وبعد الاستراحة ، اما عن المؤثرات الضوئية فهي لا تأخذ من اهتمامه الا اليسير ، فهو يركز على حركات الممثل وعلى الكلمة المشحونة بالمعاني والرموز وعلى الغناء وبالرغم من أن مسرحه هو مسرح اثاره فانه لا تجرّفه الخطابية ولا الغنائية فالأغاني عنده ليست مقصودة لقيمتها الجمالية بقدر ما هي وسيلة من وسائل التعبير ولانها بالتالي تشارك في تطوير الحدث .

(٢) محمد تيمد : ويمتاز مسرحه بأبحاثه الاستيعابية في ميدان تشخيص المعاني المجردة عن طريق بعض الوسائل التقنية كالصوت والحركة والإيماء والضوء والرقص التعبيري ، وإذا كان بعض المخرجين قد جعل مسرحه مسرحا عقليا ، وذلك بما حمله من أفكار وجدل فإن تيمد قد ألغى الحوار المحمل بالنقاش وفسح المجال أمام الحواس ، فمسرحه مسرح بصري وسمعي ومشاهدة ، لقطاته ليست أكثر من لوحات فنية تخاطب العين والأذن في نفس الوقت ، وهو كالرسم يرسم في الفراغ الذي تشكله الخشبة ، يرسم بحركة الممثل ، بالحركة التي يشكلها توزيع الضوء والظل وبعملية الاصاق .

كما أن مسرحه يتميز بنوع من القسوة يتجلى هذا في ارتياده لبعض الآفاق المحرمة كالجنس مثلا ، وهو يعبر عن هذا الموضوع بلقطات سريعة توحى أكثر مما تكشف ، وتهدف هذه القسوة إلى تحرير الإنسان مما ترسب في أعماقه من رياء ونفاق وخجل كاذب ، فمسرحه يعتمد إطفاء الضوء كليا عن الجمهور لحظات غالبا ما تطول كما أنه يعتمد إطالة الموسيقى المثيرة للأعصاب دون أن يحدث شيء بالاضافة إلى الأصوات الغريبة وإلى انعدام الحوار مما يضايق الجمهور ويجعله يعيش على أطراف أعصابه ، وإذا كان لابد أن ننسب تيمد إلى مدرسة مسرحية فإننا ننسبه إلى مسرح القسوة لأنطونان أرتو ، هذا المسرح المتجلي حاليا في مسرح جان جنيه وبيتر بروك الذي يسمى مسرحه مسرح أطراف الأعصاب .

ولكنه بالرغم من اعتماده على التقنيات الآلية فإنه ظل بعيدا عن السينما والديابوزيتيف وإن كان قد استفاد من الفن السينمائي من حيث التركيب البنيوي للمسرحية وتتابع المشاهد واللقطات بسرعة فائقة ومن مسرحياته نذكر (جبال . . خيوط . . شعر) و (وسال الماء) و (كان يا مكان) و (العقربان) و (التابوت) و (موكب السعيان) و (الاحذية اللامعة) .

(٣) عبد اللطيف الدشراوي : ويشير مسرحه بكثير من الوعود ولكن الاطار الذي يعمل ضمنه لم يسمح له بعد بأن يعطي كل ما لديه من عطاء ، وبالرغم مما قيل

عن مسرحية (الباب المسدود) من حيث المضمون فهي كإخراج تمتاز بالبحث والتجريب ، ذلك انها تبلور المسرح الذي يمكن ان ينتقل الى الريف والمعامل والأوراش ، فهي تجسيد للمسرح الفقير الذي نادى به غروتوفسكي ، فالمسرحية هي عبارة عن (فلاشات) منتزعة من الواقع اليومي ، وهي تعرض صوراً حية بروح ساخرة ، ولقد قيل ان المسرحية لا تتجاوز الوصف الى الادانة ويمكن ان نقول ان تصوير الفساد إدانة ضمنية له حتى ولو لم يكن يجهر بهذه الادانة علانية ، وهي في تصويرها تعتمد على الإيحاء وعلى تقديم رموز تشير الى الواقع بطريقة كاريكاتورية ، فالمسرحية لا تعتمد على ستائر ولا على ديكور ولا على أكسسوار وحتى الخشبة يمكن الاستغناء عنها اذا لزم الأمر ، فالمخرج لا يرسم بغير الممثل وبحركته السريعة اللاهثة ، فالحوار مركز الى اقصى حد واللقطات تتعاقب بسرعة سينمائية والخلفية الديكورية تتولى الانارة خلقها ، كما ان الحركات في اغلبها ميمية وذلك مثل لقطة الركوب في الحافلة ، فمسرح الدشراوي هو مسرح فقير لانه يعتمد اصلاً على الممثل وعلى امكانياته الخلاقة في تعويض الديكور او الاكسسوار والملابس وفي التلون امام الجمهور وتغيير الادوار بسرعة .

(٤) زكي العلوي : نستطيع أن نعرف اتجاهه المسرحي من خلال المسرحيات التي قدم ، وفي مقدمة هذه المسرحيات نجد (عطيل) لشكسبير - و (اوديب) لسفوكيل - و (موت اسمه التمرد) لعبد السلام الحبيب - و (طريق السلامة) لسعيد الصديقي - و (الرشوة نشوة) للطبيب العليج - واخيراً نجد (الدوامة) وهي من تأليفه وإخراجه ايضاً ، فمن خلال اختلاف هذه المسرحيات وتباين اتجاهاتها ومدرستها نعرف ان زكي العلوي هو مخرج مخضرم أي أنه محافظ ومجدد في نفس الوقت ، فهو كممثل يرتاح الى الكلاسيكيات ويؤدي دوره على الطريقة الهمليطية ، كما أنه يرتاح ايضاً في الثياب التاريخية الفضفاضة (غضب الآلهة) (عطيل) (اوديب) وشخصيته كممثل قد فرضت عليه ذاتها وجعلته يحدد خط الإخراج طبقاً لمتطلباتها ، فهو يعتني بمسرح الحوار كما انه يكثر من المونولوجات التي ينفرد بها ، كما ان اشتغاله بالكلاسيكيات زمناً قد اورثه هذا الشغف بالبطولة الفردية ، وهو كمخرج كلاسيكي لا يمكن الا ان نشهد ببراعته

خصوصا في (اوديب الملك) ولكنه ظل مضطربا بين القديم وبين الرغبة في مساهمة الاخراج الجديد وتظهر هذه الخضرمة بوضوح في مسرحية (طريق السلامة) حيث يلتقي الديكور الواقعي في البداية مع الديكور اللاواقعي في النهاية ، فالمسرحية تبتدىء ببرولوج رائع يدل على بحث في ولكنه بعد ذلك يعود للحوار الممل وتحريك الممثلين في اطار اربعة جدران .

(٥) عبد العظيم الشناوي : ومعرفة الجمهور العريض به لا تتعدى التلفزة وما يقدم في هذا الجهاز لا يمكن ان يعد مسرحا ، وسنكتفي بالكلام عن مسرحياته (الخوف . . الصمت والقلق) وبغض النظر عن مضمون المسرحية نقول بأن السمعة الغالبة على المسرحية هي انها ليست على الاطلاق مسرحية ، وربما كانت مسرحية تلفزيونية أو شيئا آخر غير ذلك ، فالخشبة في المسرحية قد تحولت على يد المخرج الى استديو يضم (بلاتوهات) اربعة ، وتنتقل الحركة عبر مراكز الحدث الأربعة عن طريق الانارة كما ان المسرحية تمتاز من حيث الديكور بالاسراف الشديد ، اما الاداء فهو سينمائي يطبعه التصنع .

ونكتفي بهؤلاء المخرجين ، وقد اتينا بهم كنماذج فقط ، واذا كنا قد اغفلنا بعض الأساء اللامعة فما ذلك الا لأننا خصصناهم بدراسات مستقلة .
والى جانب هذا المسرح الذي رأيناه نجد اتجاهات عديدة مثل ذلك الاتجاه المعتمد على الارتجال والذي لا يتوفر على الأخراج اطلاقا ، عند بعض الفرق التي لا تزال توزع الادوار الجاهزة (السوسي - الفاسي - اليهودي) ثم بعد ذلك ترتجل احداثا وحوارا مكونة بذلك اسكتشات هزلية .

كما نجد اخراجا واقعا لا يتعدى الصالونات (عبد الله شقرون في اجتماعياته وتاريخياته ، والجندي في الكثر المخفي) كما نجد اخراجا كلاسيكيا عند بعض مخرجي (المعمورة) ولكن الاخراج الذي تحدثنا عنه هو الذي يمثل البحث والتجريب ويمثل مستقبل المسرح المغربي لانه يتخطى المفاهيم الارسطية للمسرح ولانه يدل على انفتاحنا على المسرح العالمي المعاصر وعلى محاولة استغلال بعض الفنون الاخرى والفنون الشعبية وذلك من أجل اغناء طرق الاخراج المغربي .

مفهوم العدالة

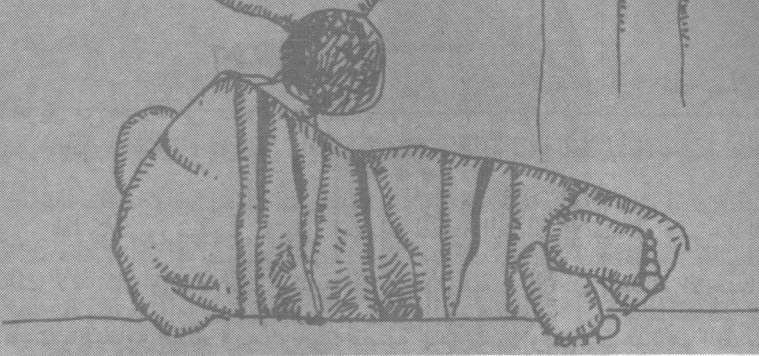


سيرة هيكلي

ليوريليس

بقلم الدكتور / رأفت سيف

عندما سقطت طروادة في أيدي الاغريق ، صارت نساؤها محظيات للقادة
المنتصرين . غير أن عودة الأسطول الاغريقي إلى البلاد قد تأخرت بعض الوقت نظرا
لهبوب رياح شديدة .



وهنا يطلب « أخيليس » ، وهو في قبره ، أن تقدم له « بوليكسينا » - ابنة « هيكاي » ملكة طروادة - قربانا وضحية ، شأنه في في ذلك شأن أي قائد اغريقي منتصر نال نصيبه من النساء .

وها هنا يأتي القائد « أوديسيوس » إلى أمها « هيكاي » كي يقوم بتنفيذ هذه المهمة غير أنه لتوسلات الأم وتذكيرها إياه بانقاذ حياته من موت محقق يوم أن كان عينا للاغريق على طروادة . غير أن توسلات « هيكاي » تذهب أدراج الرياح ، وتمضي « بوليكسينا » في كبرائها العذرى الشامخ إلى قدرها المحتوم واعية مختارة ، مفضلة بهذا الاختيار الموت النبيل على الحياة في ظل العبودية والذل .

وبينا كانت « هيكاي » تقوم بمراسيم دفن ابنتها ، جاءها من يحمل إليها قتل ابنها « بوليدوروس » على يد « بوليستيمور » - ملك تراقيا - ثم القاء جثته في البحر .

وكان « بوليدوروس » قد ذهب إلى هذا الملك كي يستودعه بعض كنوز والده « بريام » . وها هي جثته تتقاذفها الأمواج إلى أن تلفظها على الشاطئ حيث تقيم أمه « هيكاي » في خيمتها . فتذرف نفس الأم الدموع والحسرات على وليدها وتلجأ إلى القائد « أجامنون » كي يأخذ لها بثأر ابنها غير أن « أجامنون » يتقاعس عن القيام بهذا الأمر . عندئذ تصمم « هيكاي » على الانتقام من غريمها بطريقتها الخاصة ، فتدعو « بوليستيمور » وابناءه إلى خيمتها ، وتقوم بقتل الأبناء بعون من وصيفاتها ، ثم تمضي إلى الأب وتفقأ عينيه وتتركه هائما على وجهه في الصحراء .

تلك هي الخيوط الرئيسية في المسرحية التي نحن بصدد إبراز مفهوم العدالة عند

الاغريق من خلالها في هذه العجالة .

إذا كان يوريبديدس لم يلق اهتماما لفكرة العدالة الإلهية في مسرحه الفلسفي فذلك لأنه كان رافضا منذ البداية لفكرة الألوهية ، إلا أن العدالة الاجتماعية قد حظيت باهتمامه البالغ في مسرحياته بصفة عامة . . . وقد كان هذا هو الطريق الذي سار عليه من قبل كل من الفيلسوفين السوفسطائيين هيباس و انتيغون . قدم هيباس ومثله انتيغون تفسيراً شاملاً للحياة الأخلاقية والسياسية استمدته من دراسته لطبيعة الكون إذ رأى أن دراسة الطبيعة هي المدخل الرئيسي لتحديد معايير السلوك الانساني . فعند زيارته لاسبرطه راع انتباهه ما يوجد في قوانينها من صرامة وقسوة ، فسخر من القوانين الوضعية والتقاليد المتوارثة ووجه لها من النقد الكثير وبين كيف أنها تخالف الطبيعة ، فالقانون الوضعي في نظر هيباس إنما ينبغي أن يخضع لقانون أهم وأشمل هو قانون الطبيعة الذي يحكم الانسانية جمعاء ولا يقتصر على أمة دون الأخرى . فنراه في محاوره بروناجوراس يمتدح القوانين الطبيعية لأنها تحطم الحواجز التي يقيمها القانون الوضعي بين الانسان و أخيه الانسان . . . ويقدمه لنا أكسينوفون في مذكراته بقوله إن القوانين ليست إلا مواصفات (تعاقبات) مؤقتة لا يمكن أن تؤخذ مأخذ الجد والاحترام ذلك لأن الذين يضعونها لا يحترمونها . وعلى هذا فقانون الطبيعة أكثر موضوعية وشمولية لأنه - يحمل في ثناياه مبادئ أخلاقية أصيلة . . . ومن هنا فقد انتهى بالدعوة إلى العدالة الاجتماعية بين البشر والأخوة العالمية التي لم يرض عنها أفلاطون بل عارضها أشد المعارضة . وقد ظهرت دعوة هيباس هذه إلى المساواة العالمية من خلال ما نسبته أفلاطون اليه في محاوره « بروناجوراس » .

وقد خصص يوريبديدس مسرحية هيكابي لطرح فكرة العدالة وتناولها بالتحليل من خلال الحوار والأحداث التي تجري طوال مشاهد المسرحية ، حيث تفصح لنا عن وجود اختلاف وتباين بين نوعين أو « نمطين » من العدالة . أحدهما ما يسمى بعدالة المجتمع أو ان شئنا الدقة - عدالة العرف ، والثاني ما يسمى بالعدالة الطبيعية . ولقد عرف الاغريق النمط الأول بالعرف أو القانون والثاني بالطبيعة . . .

وعند استعراضنا للظروف والملابسات التي أدت إلى وقوع الجانب التراجيدي في حياة بوليكسينا نجدها على الوجه التالي : يبدو لنا شبح أخيل وهو مغلف بأسلحته الذهبية البراقة ، واقفا فوق الرابية المدفون فيها يصرخ بصوت عال قائلاً بأنه سوف يعرف حق المعرفة لماذا قد أهمله مواطنوه الاغريق دون أن يقدموا له واجبات الاحتفال والتكريم . لقد سقطت طروادة وسقط معها كبرياؤها وعتادها ، هذا بينما يغمس المنتصرون أيديهم في أكوام من الغنائم . . . أما هو - أخيل - أحب الناس واعزهم إلى القلوب فلا يملك شيئاً . . . لم تعد يداه الشاحبتان الآن تعرفان متعة القتل أو لذة الانتصار . إذن فليشرب ويروي ظمأه المتعطش إلى دماء البشر ، من دم بنات « بريام » العظيم ، أحب الغنائم إلى قلبه . فحيث يأخذ أجائمنون كاسندرا إلى فراشه كي ينعم بدفء حضنها عندئذ يجب أن يبلل دم بوليكسينا قبر أخيل . . . بهذا تضمن روحه سيطرتها على عالم الأحياء من خلال موته .

وهنا يطرح سؤال نفسه : هل يحق لأخيل أن يطلب مثل هذا الطلب ، هل من العدالة أن تزهد أرواح الأحياء لتقدم ذبائح وقرايين إرضاء لأرواح الموق ؟ والاجابة على مثل هذا السؤال ببساطة شديدة هي أن هذا الطلب لا يمت إلى العدالة بصلة على الإطلاق ، بالرغم من أن يوربيديس بإحائه هذا يجعلنا نشعر ونحس كيف أن أوديسيوس وأجائمنون يؤيدان مطلب أخيل وبالتالي يعتقدان في عدالته . . . ومع أن المسرحية لم تكتب أصلاً لتكون دعاية سياسية مضادة فيهاجم فيها المجتمع القرايين البشرية في أثينا إلا أنه من الواضح وجود الكثير من العبارات الساخرة المريرة على مدى المسرحية كلها . فعلى سبيل المثال ينطق أوديسيوس بتفوق الاغريق على البرابرة ، بل ويمجد من قيمة التضحية بالبشر . البرابرة - كما ينطق اوديسيوس - لا يعرفون كيف يحفون بتشريف موتاهم - بينما يدرك الاغريق قيمة ذلك تماماً . وهو هنا يهيب النفوس كي تقتنع بالتضحية ببوليكسينا من أجل أخيل ، وان يكون لها القدر الكافي من الشجاعة للقيام بهذا الفعل . . . ولكن أية شجاعة لن تكون سوى تلك التي عرفتها المجتمعات الاغريقية وعانت منها بصورة مأساوية . ففي تعامل اعضائها مع

بعضهم البعض يرتكبون ابشع الجرائم والأخطاء التي تنبعث من ادعاءاتهم وعنجهيتهم الغريبة في ما اعتقدوا أنه حق من حقوقهم السياسية . إلا أننا رغم هذا نجد أن العقلية الاغريقية عقلية فنان تشكيلي يستطيع أن يحيل الحجارة إلى عمل فني ، فيضفي على المادة الجامدة دلالة روحية وتعبيراً إنسانياً إلى حد كبير . صحيح أننا نجد لدى الانسان الاغريقي إحساساً مرهفاً بالذاتية ، أو وعياً حقيقياً بالسلبية ، ولكننا نجد لديه القدرة الهائلة على تجسيد المعنى في المادة ، وتحقيق الفكرة في الموضوع . ومن هنا نرى أن الروح اليونانية من حيث هي روح أخلاقية إنما هي عمل فني سياسي . لم يكن المواطن الاغريقي يشعر بفرديته كحقيقة ذاتية مطلقة وإنما كان يشعر بذاته كفرد في المجتمع ، ولذا فقد كان للشعب الاغريقي فردية متكاملة لا تتعارض معها سيادة الدولة عندما يكون من مصلحة الدولة أن تتوافق مع مصلحة الفرد . وفي تصورنا أن يوربيديس أراد أن يقول على لسان اوديسيوس : « أنظر إلى أولئك البرابرة . . إنهم بحق شعوب نبيلة . . وانظر إلينا نحن الاغريق فلسنا سوى برابرة القلوب عندما نضحى بزهور فتياتنا » . . إن هدف هذه المسرحية بحق أبعد من المفاضلة بين الأسويين والأغارقة لأن المقارنة بين هيكابي وأجاممنون ليست مجرد مقارنة بين امرأة أسيوية وبطل من أبطال الاغريق . . إنما هي مقارنة بين امرأة فقدت مجدها وسيد أطاح بصوابه الانتصار . فالموقف هنا موقف اللا حول واللاقوة ، وبين هذا وذاك يضيع العدل . . .

إلا أن هذا المغزى لا يفصح عن قهر الطرواديين أمام جيش يسوده النظام وتسيطر عليه روح الغلبة ويقيم حسب هواه ومن موقع القوة مفاهيم الحق والزواج . على قيادة هذا الجيش المقعم بكل تناقضات الحرب والسلام يقف اثنان من خيرة القادة الاغريق . . . أجاممنون وأوديسيوس . . . أما أخيل أنبل الاغريق وبطل المواقف فإن آلامه وغضبه وأحزانه تفوق الآن في عمقها كل الاحوال والأخطار . . ولكن عدالة المجتمع الاغريقي منحت أخيل مكافأة عن الانتصار الذي حققه . . . هذه المكافأة قد تمثلت في بوليكسينا الجميلة مقابل نصره الذي حققه في أوقات عصيبة مضت .

ولم يكن في طوع المجتمع الاغريقي أن ينكر هذا الجميل لأن مثل هذا النكران

لا بد وأن يقوض الأسس التي قامت عليها حياة الاغريق . . . أسس الثقة والاخلاص والولاء . . . تلك الصفات التي تشرف بها الرجل النبيل - كما قال أوديسيوس . ومن عساه أن يجارب في المستقبل إذا لم يقدم الاغريق لأخيل مظاهر التشريف والتكريم . . . لسوف يهلك المجتمع بأسره . . . مجتمع انقسم على نفسه . وهذا هو ما اتفق عليه قادة الاغريق . . . وها هو صوت الجوقة ينساب بكل معاني الفضل والعرفان : « يجب ألا نهمل أشجع الاغريق قاطبة من أجل ضحايا من العبيد حتى لا يقف أحد الموتى في مواجهة » برفوني « ليقول : « لقد رحل الاغريق عن سهول طرواده دون أن يظهروا عرفانا بالجميل نحو إخوتهم الاغريق الذين قرّخ بهم القبور كارهين بعضهم البعض » . . . « اليس من العار أن نلفظ ذلك الذي كان صديقا لنا وهو حي بعد موته . . ؟ »

خلاص المجتمع

والذريعة هنا - من غير اعتبار للوسيلة - هي خلاص المجتمع . . . وهذا هو المطلب الأول . . . فالتضحية ببوليكسينا لم تكن في روع القادة الاغريق نزوة طارئة بقدر ما كانت خضوعا لشاعر المجتمع . . . ودونما اقتراف لذنوب أو خطيئة . . . ولكن أليس هذا بذنب عظيم في نظر هيكايبى ؟ هنا نقف قليلا أمام العدالة . . . أمام قضية الوعي بالحق . . . ذلك الحق الذي لا يمكن أن يكون حقا واحدا في مجتمع يسوده التناقض ويبرر فيه قادة الحرب والسياسة كل إثم . . . متحدثين بوعى المجتمع وتقاليده وفضائله غافلين عن مبادئ القانون الطبيعي .

بعد جدال ومناقشة صدر قرار الجيش . . . وأرسل القادة أوديسيوس لكي يحمل القرار بنفسه الى هيكايبى ويعلن لها في ايجاز وبلهجة قاطعة التضحية ببوليكسينا ، ابنتها الوحيدة ، وكان على ثيوتوليموس أن يقوم بتنفيذ ذلك في حضرة الجيش .

وهكذا اصطحب ثيوتوليموس ببوليكسينا في حراسة ثاليبيوس . . . وتضرع إلى والده أخيل أن يشرب في تحبه كأسا من الدم وسط الصياح والتهليل ، وعندما يشير ثيوتوليموس الى الحارس بأن يدفع ببوليكسينا الى المذبح ترفض ببوليكسينا ذلك وتسير

إليه طائعة مختارة وقد ملأها الكبرياء . . . وهناك على المذبح تسقط بوليكسينا ضحية
للآلهة في وصف شعري حزين يتغنى بنقائنها وطهارتها . . . وسرعان ما تشتعل في
جسدها النيران ويسرع الجند الى حمل الرماد . . .

وهكذا أيضا رحلت بوليكسينا من أجل خير الاغريق . . . ولكن هل كان موت
بوليكسينا يعنى الفناء ؟ لقد منح موتها السعادة لألوف البشر . . . وهذا سر من اسرار
حياتها وموتها . . . حقا لقد كانت بوليكسينا تتوق الى الموت . . . فقد انهار وطنها
وضاع ، ولم تعد لحياتها قيمة بعد أن لم يعد لطروادة وجود . . . وعندما فقدت
بوليكسينا حريتها لم تشأ أن تصبح أسيرة الاغريق وإنما شاءت أن تصبح أسيرة الموت .

ولكن أي ضحية كانت بوليكسينا ؟ . . . ضحية على مذبح الظلم أم ضحية على
مذبح العدالة ؟ . . . ولكن ماذا يجدي هذا السؤال بعدما أدلت به هيكايب عندما
سمعت بنهاية ابنتها ؟ : « الشرير ليس سوى إنسان جبان ، أما النبيل فيظل دائما أبدا
كما هو لا تتغير طبيعته بعدد الكوارث بل يظل نبيلًا هكذا إلى الأبد » .

لقد أرادت بوليكسينا أن تبرهن على تفوقها أمام الظلم الواقع فسارت مختارة إلى
المذبح تحمل قدرها لكي تنكسر في أعين الاغريق حواجز الظلم والعدالة ويقعوا
وروحها تصعد في غياهب الذنوب . . . وهذا انتصار جديد . . . وانتقام لطروادة
الغاربة . . . ففي هذا المشهد كانت بوليكسينا تمثل شعبها الأبى الذي يمك في أحلك
الأوقات بزمam المواقف ويصدر الأحكام سوية رادعة . . . وجاء الحكم على لسان
أجاممنون « ينال الشرير عقابه والصالح ثوابه » . تلك هي النهاية السائدة على الجميع
سواء على الفرد أو الدولة .

واذا كانت الحواجز التي تقف حائلة بين حقوق الفرد والدولة قد ذابت في عين
هيكايب بعد أن سقطت طروادة في براثن العدوان ، إلا أن هذه الحواجز لا شك الآن
قائمة بين مأساتها ونصر الاغريق . . . فهيكاي تقف الآن أمام دولة غير دولتها تدافع
عن حقها المهضوم وتجأر من صميم فؤادها منادية بعدالة الفرد . . . تلك العدالة التي
تضاربت مع عدالة شعب آخر . . . تضاربًا لم يعد يقبل المصالحة . . . وينحو

بالمارمونيا نحو الاحتجاج والصراع والعصيان من أجل سعادة الفرد التي هي غاية في ذاتها لا يمكن أن يضحي بها تحت أي ظرف من الظروف . . . هنا ننظر هيكاوي الى الفرد نظرة جادة مطلقة وتقف صارمة بجانبه في مواجهة مجتمع تختلف فيه الميول والطباع . . . لقد وقع الاختيار على بوليكيكينا قربانا لأخيلى يفدى سلامة الاغريق في طريق العودة إلى الوطن . . . ولكن ماذا يفيد الآن أن صادف الاغريق السلامة أو الهلاك . . . لقد فقدت هيكاوي ابنتها الحبيبة بوليكيكينا وأدابت في مشاعرها نوازع الانتقام ليصبح عصيانا وثورة عارمة . . . وهى الآن تقف بمفردها شائخة ضد هذا العالم ثائرة لكل مشاعر الكراهية . صحيح أنها تخضع الآن لقدرها وتدعن ، ولكن ليس هناك من سبيل غير الخضوع والاذعان لذلك نراها تضع في هدوء عجيب لمساتها الأخيرة لمراسم دفن محبوبتها بوليكيكينا . . . إنه هدوء يشير إلى النهاية وهى تعبر مراحل العنف والثورة والصراع ولكنه في الوقت نفسه السلام الذي يفصح عن وقوع المأساة . . . وكان لابد أن يحوط شعورها الحزن والألم غير عابئة باستسلام بوليكيكينا للموت أو لكلام أوديسيوس المعسول . . انه في الحقيقة شعور يسكن الانسان ويتملكه بإصرار . . . ومن هنا ضمن العزاء أن تعود هيكاوي الى العصيان والتمرد .

عدالة ظالمة

<http://Archivebeta.Sakhria.com>

واذا كانت هيكاوي تحمل على كاهلها عبء المسرحية فإننا لا نستطيع أن نوجزها في غمرة أحزانها . . . صحيح أن المسرحية تحمل اسم هيكاوي إلا أن المضمون هو هيكاوي بوصفها فردا يصارع عدالة غير متكافئة . . . عدالة ظالمة ان صح التعبير . . . صراع هيكاوي والشعب الاغريقي بأسره . . . وفي هذا الصراع كانت هيكاوي تستمد قوتها من العاطفة والوجدان والارادة وتنشد الدفاع عن كرامة شعب لم يكن مسؤولا عما حدث . تلك الكرامة التي تدفع ثمن الدفاع عنها بوليكيكينا دون ذنب وتحمي قيم الانسان التي تذهب به بعيدا الى افاق الخير . . ولعل أوديسيوس بعد أن سمع دفاعها كان على استعداد لأن يكون حكما عدلا وأن ينصت لها في صبر خاصة وأن هيكاوي كانت قد سترت فعلته في الماضي يوم أن أنقذت حياته حينما جاء لكى يكون عينا على طروادة ، وكان على وشك أن يفتضح أمره . إنه يدين لها بالولاء ولكن لم يكن في طوعه

أن يكون رفيقا بها لأن عليه الآن أن يسوق إليها قرار القادة وهو قرار حاسم لارجعة فيه ولا هوادة . . . من أجل هذا جاء أوديسيوس . . . ولم تجد هيكابي تفسيراً لهذا الموقف . . . وهنا تمر هيكابي بأقصى مراحل الألم والمرارة . . . أنهم يضحون بابتها بوليكسينا تملقا وابتهاجا بسفك الدماء وانتقاما رخيصا تعافه النفس ، وبعد ذلك ألم يكن من الاجدى أن تحل اللعنة على هيلانة التي أثارت كل هذه المتاعب ؟ . . .

أما مجتمع الاغريق الذي يمثله الجيش الجرار فقد كان عليه أن يحقق الانتصار بأي ثمن من أجل امرأة . . . من أجل هيلانة . . . ولكن هل كان الانتقام لهيلانة وزوجها يساوى فناء طروادة . . . وهل كان الانتقام حقا أم تبريرا لاثم . . . هنا ينجح يوريبديدس نجاحا كبيرا في أن يجعل شعورنا بالثورة مستيقظا على مهزلة الاغريق . . . على ثمن الغلواء والانتصار . . . ومن أجل هذه المهزلة وقفت هيكابي تجاهه بمفردها عالم الاغريق الكبير . . . عالم أخيل واديسيوس واجامنون . . . تثور على ماضيه ومجذبه وشرائعه ، وتصممه بعار الاثم والجرائم .

تعاود هيكابي بإصرار ، ودون يأس ، في طلب العدالة . . . وتتوسل باستعطاف وتتعلق روحها ببصيص الأمل وتستصرخ مبادئ الحق والقانون . . . أما أجامنون فنشاهده يتعدها عنها وهي تنساب في دفاعها الصارخ .

ولكن لماذا لا يمد اجامنون يد المعونة ؟ لم تكن حجته في ذلك مثلما كانت حجة اوديسيوس مرتبطة بفكرة العدالة المطلقة من أجل سلامة المجتمع . . . فضلا عن أن اوديسيوس قد جاء ليعلن القرار نزولا على أوامر القادة ، كان في قرارة نفسه مقتنعا بما جاء في هذا القرار . وأوديسيوس هنا مخطيء ومصيب في الوقت نفسه . . .

أما اجامنون فانه يرى أن في التضحية ببوليكسينا عدالة موقف إن صح التعبير فبوليكسينا ابنة شعب مهزوم والعقوبة التي فرضها الاغريق على بوليكسينا في حد ذاتها عقوبة عادلة يحتمها واقع الانتصار . . . واجامنون هنا يقيم العدالة على أساس من الميل والشعور بالصدقة والعداء .

هكذا فإن مفهوم العدالة عند يوريبديدس النعمة السائدة او الغالبة على معظم

اشعاره المسرحية . كان يتمنى أن يحين الوقت الذى يكون فيه الأقوياء أكثر عطفا على الضعفاء مما هم عليه الآن ، والذي يقضى فيه على كل أسباب البؤس والنزاع .

الواقعية هي العلامة المميزة في تفكيره وقد وجدها في الإنسان وما يخص شؤونه ، وليس في أفكار الناس بل في حالتهم الواقعة حسبما خلقتهم الطبيعة . الناس يشدون الحياة لأن ذلك هو القانون الحقيقي لحياتهم ؛ وعلى هذا الأساس يستوي هذا وذاك . فأي رأي آخر يجعل من الناس شيئا آخر غير أن يكونوا عشاقا للحياة او يرفع بعضهم فوق بعض درجات هو رأي مصطنع غريب يقول بارادة الطبيعة التي لا تحفل بالقانون . ففي مسرحية « أيون » تجده يوجه اللوم إلى أبولون لما أنزل به « كريوسا » نتيجة اعتدائه عليها فيقول « كيف يكون من العدل أن يقوم الآلهة بتدوين هذه القوانين للبشر ثم يخرجونها هم أنفسهم ؟ » .

الطبيعة والقانون

لقد وجدت براهين عديدة تقطع بانتشار الجدل بين الاثنيين في القرن الخامس قبل الميلاد حول موضوع الطبيعة والقانون ، او التعارض بين الطبيعة والعرف وهو أوضح ما يكون في موضوع الصراع بين الواجب حيال القانون الوضعي والواجب حيال القانون الالهي بمناسبة حرق النيجوي القانون لاقامة الشعائر الجنائزية على جثة أخيها . هذا التشبيه بين الطبيعة والقوانين الالهية وذلك التضاد بين ما جرت به التقاليد وما هو حق ، قدر لهما أن يكونا موضع نقاش كبير . « وقد لعب النقد المؤسس على قانون الطبيعة دوره بشكل متجدد وبصورة متكررة خلال التاريخ المتأخر للفكر السياسي . فقد عرف النقاد الاثينيون في القرن الخامس قبل الميلاد أن لمجتمعهم جانبا فاسداً وأن النقد الموجه إليه إنما يركز على الاحتكام إلى الحق الطبيعي والعدالة لا إلى الفروق العارضة التي فرضتها التقاليد . لهذا ينتقد أنتيغون السوفسطائي القانون الذي تسنه الدولة لمجرد أنه تعارف واتفاق ومن ثم فهو مضاد للطبيعة ، ولذلك لايد من القضاء على التفرقة السائدة بين الاغريقي والبربري وتقرير أن الاثنيين على السواء يشتركان في الطبيعة المشتركة بين الناس . لذلك يجب عليهم أن يسعوا وراء الأشياء التي تجعلهم ينعمون بالراحة والحياة ، وأن يتعدوا عن كل ما يكمن فيه الشر . ولعل

الفيلسوف الانجليزي « هوبز » يتفق مع أنتيغون في تلك الفقرة فقط إلا انه يختلف عنه في أنه يرى أن تنظيم المجتمع هو ثمرة لسلوك الانسان لا محالة . فإذا كان التحالف أو التعاقد بين الناس ليس له صورة متحققة بالفعل فإن هذا لا يغير من صورة واقع الأمر في شيء . على أية حال ، فحيثما كان هناك مجتمع منظم لزم أن نستنتج استنتاجا صحيحاً صائباً ضرورة قيام هذا التعاقد ، ذلك لأنه لن يكون هناك مجتمع منظم ما لم يجمع بين أفراد هذا النمط من السلوك والتفاهم المشترك . هذا ولا يبدل من الأمر شيئاً أن يكون هذا العقد قد تم بالتراضي أو تحت وطأة الخوف من الظروف الطبيعية المدمرة . فقانون الطبيعة يحتم قيامه من حيث هو المخلص الوحيد لحفظ حياة الناس . فلا مفر من أجل قيام مجتمع تسود فيه كلمة النظام والقانون والعدالة من أن تكون هناك سلطة حاكمية تمنع الناس من الانحراف وراء أهوائهم الطارئة . لقد كانت الدولة عند الاغريق تشكل معايير مستمدة من الطبيعة العقلية بحيث أن الدولة ، بالمعنى الافلاطوني أو الارسطي أو الرواقي على حد سواء ، تعكس نظاماً أخلاقياً قائماً على مَثَلٍ في الواقع أو في عالم المثل ولكنها لا تأتي بجديد في هذا المجال : « فالفرد لا يكون عاجزاً الا عندما يفشل في التأثير بأفكاره على أقرانه ، فلا يجد أحداً يشاركه فيها على الإطلاق . ومع كل فإن الفرد يتذكر دائماً ان تغير الحوادث قد يجعل مواطنيه يشاركونه أفكاره فيما بعد » . إن الفرد الذي يحتج على القانون الذي يراه منافياً للعدالة ليس كما يتصوره البعض الفرد الوحيد الذي يحتج ، ذلك أنه يعمل في جو عقلي يولد تجربة يشاركه فيها آخرون ، وما يشير به قد يوقظ آخرين فيدركون واجباتهم . فليس على الناس الا ان يعلنوا أنهم إنما يدفعهم إيمان عميق حتى يكون لهم المبرر في أن يستعملوا القوة للوصول إلى أهدافهم . ومن ثم فقد قيل إن مثل هذا الموقف إنما يقضي تماماً على الأسس العادلة والرفاهية الاجتماعية ، ولكن يرد على ذلك أنه ما من سلوك يندفع مهما كان شديداً إلى أن يستخدم القوة ما لم يكن قد وجد أولاً بسبب المظالم الجائرة ، وما لم ير أنه لم تعد ثمة وسيلة أخرى غير استعمال القوة لعلاج تلك المظالم .

التمييز العنصري

لم تكن مسرحية هيكابي هذه إلا وليدة روح المساواة والشعور بضرورتها تلك

التي سادت أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد - كما ذكرنا - هذه الروح التي أدت إلى إثارة مشكلة التمييز العنصري وبحته . . . ليس فقط ذلك التمييز القائم على الكم من الثروات والممتلكات ، ولكن أيضا ذلك المبني على ما يسمى بعراقة الميلاد ونبالة الجنس . ولقد تصدى انتيغون - ذلك المفكر السفسطائي الذي وقف موقف المعارضة الشديدة تجاه العرف والقوانين الوضعية - للدفاع عن بطلان هذا التمييز فأظهر بذلك جرأة اخلاقية وتحديا جريئا أودعها فقرة تعتبر وثيقة من أهم وثائق العدالة الاجتماعية في التاريخ . فهو لم ير أي ضرورة على الاطلاق تحتم وجود هذا التمييز بين الطبقات ذات الجنس الواحد أو حتى بين الأجناس المختلفة الأخرى . ولقد نهج نهجه مفكر سوفسطائي آخر يدعى لوكوفرون الذي كان معاصرا له ، نذ هو الآخر فكرة التمييز العنصري ، وقد ذكر أرسطو هذا في « السياسة » ، حيث يُجرى حواراً متبادلا يتناول نبالة الميلاد فيجعل احد متحاوريه يعترف بحيرته بخصوص هذه المسألة ، بينما يجيبه الآخر بأن هذا التمييز شيء طبيعي ، بالاضافة إلى أن المصطلح ذاته يحوي من الغموض في مدلوله ما يعجز الفلاسفة أنفسهم عن تفسيره أكثر مما يعجز العامة من الناس عن فهمه .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من هنا نستطيع القول إن ذلك الذي طرحه يوريبيديس - ومعه مفكر وعصره - لم يكن الا نتاجا حتميا لوعي اجتماعي أكثر عمقا وأكثر فهما للظروف التي مر بها المجتمع الاغريقي في تلك الفترة . النوازع الانسانية تتجدد دائما نحو إقامة مزيد من المساواة بين البشر بالقضاء على ذلك التناقض ، لأنه من الطبيعي ومن المنطقي أيضا أن الدولة التي ترغب في تحقيق هذه الغاية يجب أن ترغب كذلك في تهيئة الظروف التي يتوقف عليها تحقيق تلك الغاية .

مصادر الدراسة

١ - Matthai (L.E.), Studies in Greek Tragedy, Cambridge 1918

٢ - Euripides Hecuba

٣ - Hobbes (TH.), Leviathan, Chicago, 1927

٤ - هارولد لاسكي ، الدولة في النظرية والتطبيق ، القاهرة ١٩٥٨ .

صورة الفرد المثقف

في ثلاث مسرحيات تاريخية من سورية ومصر

د. أحمد زيات محبك

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قبل حرب السادس من تشرين سنة ١٩٧٣ ، ومع نهاية الثلث الأول من السبعينات بدأ يبرز الاهتمام بموضوع الفرد المثقف ، وعلاقته بالسلطة الحاكمة ، بوصفه من الطليعة الرائدة التي تروء آفاقاً جديدة ، تسعى إلى نقل مجتمعا إليها ، مكافحة ، متجاوزة ظروف التخلف التي تحيط بها ، وتتفق إرادتها حيناً مع خطة السلطة ، التي تريد للشعب التقدم والرقى ، فتتشتط للعمل ، وتتصطدم إرادتها أحياناً كثيرة مع خطة السلطة التي تريد للشعب البقاء في جهل وتخلف فتتقلق وتتضطرب فتتخضع للسلطة وتستسلم ، تبيعها روحها ، أو تقاوم وتكافح زارعة بذرة التغيير ، وإرادة التقدم .

ومن المسرحيات التي عبرت عن الاهتمام بمثل ذلك الموضوع متخذة من التاريخ مصدرا لها ، مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) لمؤلفها (سعدالله ونوس) و (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) و (رضا قيصر) (١٩٧٥) لمؤلفها (علي عقله عرسان) .
ونوس والقباني

وتصور مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)^(١) لمؤلفها (سعدالله ونوس) رائد المسرح العربي (أبا خليل القباني) وكفاحه لإنشاء مسرح عربي في بلاد الشام ، أواخر القرن التاسع عشر الميلادي ، في وقت كانت فيه البلاد تشهد بداية التحرك للخلاص من هيمنة الدولة العثمانية والاستقلال عنها ، وتقدم المسرحية مثالا لنشاط (القباني) فتصوره وهو يقدم إحدى مسرحياته ، على الرغم من التحديات الكبيرة التي تواجهه ، فتتداخل فصول المسرحية التي يقدمها ، وفصول كفاحه في سبيل ترسيخ المسرح العربي ، مع فصول كفاح الشعب ، في سبيل استقلاله ، وتأكيد عروبه .

إن (القباني) يرى في المسرح وسيلة إلى التحرر من العادات والتقاليد ، ومن الجمود والثبات وطريقا إلى الانطلاق نحو ما هو أجمل وأفضل وأرقى وأحدث ، ويراه ظاهرة لا بد منها ، يقتضيها التطور ، ويجدها حتما مقضيا ، لذلك فهو يؤمن بفنه ، ويتعلق به ، ويضحى لأجله ، يبيع ممتلكاته ويهاجر ، ليضمن له النجاح والاستمرار .

وعلى الرغم من انطلاق (القباني) من موهبته واعتماده على تضحيته الفردية ، فهو يعتمد على أعضاء فرقته ويقدر مواهبهم وإمكاناتهم ، ويشجعهم ويقدرهم حق قدرهم ، ويتعامل معهم على أساس من الثقة والمحبة ، والايمان بالفن ، والاخلاص له ، ويبدل معهم مثل ما يبذلون من جهد بل يبذل أكثر منهم .

إن (القباني) مع فرقته يقود المجتمع إلى تطور جديد ، في جانب من جوانب الفن ، يتسرب إلى أشكال الحياة كلها ، من اجتماع واقتصاد وسياسة وأخلاق وفكر ، وهو المسرح وهو يسعى إلى ذلك كله داخل مجتمع استقرت فيه ثوابت

كثيرة ، يصعب معها قبول ذلك التطور ، ولا بد من أن يواجه بالانكار والتحدي والقمع من المتفعين بالثواب المستقرة أو المتعلقة بها عن جهل وتسليم .

والفن الذي يمارسه (القباني) وفرقته وهو المسرح ، فن يلتقي بالعامية مباشرة ، وهو لذلك ذو تأثير مباشر ، وخطير وواضح وهو فن يحتاج إلى نفقات وتكاليف كثيرة ، لا يمكن أن يتحملها فرد واحد ، أو أفراد ولو قدموا تضحيات كثيرة ، وهو لذلك فن يحتاج إلى حماية السلطة ، وموافقتها عليه ، وإلى رعايتها له وتشجيعها ، وتقديمها العون .

ولذلك كله كان (القباني) مضطرا ، على الرغم من تضحياته الكبيرة إلى الأمل في الوالي ، يرتجى لديه الحماية والتشجيع ، ولكنه لم يلجأ إلى الوالي ، ولم يتوسط لديه ولم يخضع له ، ولم يبذل ، ولم يطلب منه حماية ولا رعاية ولا عطاء ، وإنما كان يؤمل فيه ذلك فقط تأملا ولا يطلبه .

إن (القباني) يقدم مثلا للفنان الذي تضطره طبيعة عمله وظروف واقعه ، إلى التعويل على السلطان ، لكي يمضي في فنه ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يخضع للسلطان ، ولا يبذل ، ولا يلجأ إليه ولا يتوسل ، ولا يعلق فنه عليه ، وإنما يظل مؤمنا بفنه ، مخلصا له ، متفانيا فيه ، سواء لقي التشجيع من السلطان أم لم يلقيه .

والنهاية التي آل إليها مسرح (القباني) في سورية ، تقدم مثلا أيضا للفنان الذي يرى في فنه رسالة ، لا يتخلى عنها ، فقد تدخل السلطان أخيرا ، وأمر بإغلاق مسرحه ، وإحراقه ، ولكن (القباني) على الرغم من ذلك كله لم يستسلم ولم ييأس بل ازداد قوة وصمودا ، وازداد عزمًا على التضحية ، فهاجر إلى مصر ليتابع كفاحه فيها .

ولقد كان ترافق كفاح (القباني) في سبيل تحقيق المسرح ، مع كفاح المنورين في سبيل الدعوة إلى العروبة ، والاستقلال عن الدولة العثمانية ، دليلا على ما يحس به الشعب من حاجة إلى التغيير ، في المستويات كلها ، وفي جوانب الحياة جميعها ، ودليلا على كون المسرح نفسه شكلا من أشكال التحرر من الجمود والثبات والتقليد .

عاشور والطهطاوي

وتصور مسرحية (رفاة الطهطاوي أو بشير التقدم)^(٢) لمؤلفها (نعمان عاشور) ، ابتعث الشيخ (رفاة) إلى باريس ، وتعلمه اللغة الفرنسية وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية ثم عودته إلى مصر ، ومروره إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والاحباطات يفرضها عليه الحكام المتتابعون على مصر ، وهم أبناء (محمد علي) ، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه ، بتعاون وإخلاص وكسره أطواق الاحباط طوقا طوقا ، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية ، على الرغم من كل التحديات ، وإن كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة ، مدينا لها في نجاحه .

إن (رفاة) ليس بالمتقشف الفرد المنعزل ، القلق المتشائم ، الباحث عن تحقيق ذاته فردا ، الطامع في المناصب والنفوذ والسلطة ، المتطلع إلى الشهرة والمجد ، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتخلفهم ، إن (رفاة) فرد مثقف ، متعلق بالمعرفة وبالعامل في ميدانها ، مع الآخرين ، يعملون معه ، ويعمل معهم ، في اشتراك وتعاون ، وتفاهم ، واتفاق ، يحدوهم الاخلاص والصدق وإتقان العمل ، ويوحدهم التآلف والحب ، والثقة ، (رفاة) يعول عليهم ويثق بهم ويعمل لأجلهم في تضحية من غير طمع ولا استغلال ، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال ، وهم معجبون به ، يقدرونه ، حق قدره ، ومحبون ، ويحترمونه ، يشاركونه ألم النفي ، وعذاب البطالة ، من غير يأس ، ولا قهر ولا ضعف ، وكأنهم قد شربوا جميعا من كأس واحدة .

لقد كان (رفاة) وصحبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها ، وهي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية ، لتنوير الشعب ، وتمليكه المعرفة ، لينكر الجهل ، وينفي عنه القهر والذل والاستبداد وكانوا يستمدون قوتهم من إدراكهم مسؤوليتهم ، ويتعشون الثقة من تعاونهم وتآلفهم .

ولقد استطاع (رفاة) وصحبه أن يقوموا بدورهم في تنوير الشعب ، خير قيام ، على الرغم من كونهم محاطين بإرادة الحاكم ، وسيطرته ، يستبد بهم ، مثلما يستبد بالشعب كله ، كما يشاء ، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة ، مما يبصره

بطريقه إلى المعرفة والحرية ، وقد انتقوا ، فأحسنوا الانتقاء ، فكانوا كما وصفهم (رفاة) نفسه ، ستائر النوافذ المفتوحة على الشمس الساطعة ، تصفي النور ، وتنقله هادئا رقيقا ، لطيفا ، وكانت وسيلتهم إلى القيام بذلك الدور والنجاح فيه العمل بإخلاص وإتقان ، وثقة وتفاؤل وعزيمة لا تغل ولا تقهر ، واتحاد كلمتهم ، وتعاونهم واتفاقهم ووافقهم جميعا ، وإدراكهم دورهم ، ووعيهم به .

إن ما أحيط به (رفاة) وصحبه من إحباط وقهر ، وإضعاف ، كان قادرا على دفعهم إلى الاستسلام ، والولاء للسلطة ، والتخلي عن الشعب ، والتقصير في العمل ، والإساءة فيه ، ولكن (رفاة) وصحبه ، كانوا في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بدورهم وصدقهم وإخلاصهم ، أكبر من كل ما أخطوا به ، وأقوى .

عرسان وبلاوتوس

وتصور مسرحية (رضا قيصر) لمؤلفها (علي عقله عرسان) الكاتب المسرحي الروماني (بلاوتوس) وهو يسعى إلى التوفيق بين رغبته في التعبير عن قضايا الشعب الروماني ، ورغبته في نيل رضا قيصر ، ويقدم لذلك عدة مسرحيات أمام قيصر ، محققا فيها هذا التوفيق ، ولكن قيصر بغضب عليه ، وينفيه إلى مقلع للرخام ، فتضنيه الأعمال الكسافة ويتعب ، ثم يضطر أخيرا إلى الخضوع ، فيركع أمام قيصر ، ويدل ، فيكسب رضا (قيصر) ، ولكنه يفقد دوره في التعبير عن قضايا الشعب إذ يصبح مسؤولا عن قضايا الفكر والثقافة ، يوجهها ويسيطر عليها بما يحقق به رضا (قيصر) .

إن تخلي (بلاوتوس) عن الشعب ، وخضوعه لسيطرة (قيصر) وركوعه أمامه ، وقبوله أن يكون حارسا على المؤلفات ، يسيطر عليها بما يوافق رضا (قيصر) ، لا بما يخدم به الشعب ، هو نتيجة طبيعية ، ليس لما عاناه (بلاوتوس) من عذاب في مقلع المرمز ، وإنما لما كان يحمله من قبل من رغبة في نيل رضا (قيصر) ، وكان يسعى سعيا حثيثا إلى تحقيق تلك الرغبة ، حتى ليتمكن القول ، استنتاجا مما يديده من لهفة شديدة إلى نيل رضا (قيصر) وحرص على رضاه ، إنه كان على استعداد للتخلي عن الشعب ، والخضوع لسيطرة (قيصر) ، من غير أن

يمر بتجربة النفي إلى مقلع المرمز ، ومعاناة العذاب الجسدي فيه .

وليس الخضوع لسيطرة (قيصر) هو وحده النتيجة الطبيعية لما كان يحمله (بلاوتوس) من قبل من رغبة في نيل رضا (قيصر) ، بل إن تخليه عن الشعب ، هو نفسه نتيجة طبيعية ، لما كان يحمله تجاه الشعب من قبل ، فهو لم يكن ملتزما بقضايا الشعب التزاما صحيحا ، فقد كان يسعى إلى التوفيق بين التعبير عن قضايا الشعب ، والسعي إلى نيل رضا (قيصر) . وكان يستعير الأشخاص والحوادث اليونانية ليعبر من خلالها عن مشكلات الشعب وقضياه ، ولا يجرؤ على التعبير المباشر الصريح ، وكان دوره لا يتجاوز انتقاد الشعب نفسه .

ولقد كان (بلاوتوس) بعد ذلك كله يسيء إلى (الطفيلي) و (باكخيس) ، وهما عبدان لديه ، يعملان في تمثيل مسرحياته ، وكان يحتقرهما ، ويغلظ لهما في القول ، ويضربهما بالسوط ولا يعطيهما ما يكفيهما من طعام ، وهما من طبقة في الشعب كان ينتمي هو نفسه إليها ، فقد كان عبدا ثم تحرر ، وحسبه بعد ذلك أنها زميلان له في العمل الفني ، الذي يسعى من خلاله ، كما يزعم إلى الارتباط بالشعب .

ولئن دل ذلك كله على شيء فإنه يدل على أن (بلاوتوس) كان منذ البدء يسعى إلى رضا (قيصر) بحسب ، في أثره ضيقة ، وأنانية مفرطة ، وخضوع تام ، وخوف شديد ، وحرص أشد ، وكان يتخذ من الفن وسيلة إلى ذلك ، يدعي من خلاله الارتباط بالشعب والاهتمام بمشكلاته وقضياه ، وهو يتاجر بذلك كله ، ويسخره في سبيل تحقيق ذاته ، فردا .

إن المسرحية تقدم مثالا للفنان الأديب الذي يدعي الارتباط بالشعب ، والتعبير عن قضياه ، وهو لا يخلص في ذلك الارتباط ، ولا يتخذ منه قضية ، يعيش لأجلها ، يكافح فيها ، بل يسعى بنفسه إلى الحاكم ، وهو الذي يدعي الارتباط بالشعب ، ويحاول أن يحدث توازنا في الارتباط بالطرفين ، ولكنه لا يفلح ، بل ينساق أخيرا إلى التخلي عن الشعب ، والارتباط المطلق بالحاكم ، والخضوع له ، لإخضاع الشعب ، بدلا من الارتباط به .

وهي تدين بذلك الكاتب الذي لا يصدق في الارتباط بالشعب ولا يحسن

الالتزام بقضاياه ومشاكله ، وتؤكد أنه سيتخلى عن الشعب ، إذا لم يتخذ من ارتباطه به قضية يكافح لأجلها .

وهي تؤكد أن الأسلوب التوفيقي ، الذي يظن الأديب أن باستطاعته أن يوفق من خلاله بين ارتباطه بالسلطة ، وارتباطه بالشعب ، هو أسلوب مدان لأنه يقود حتما إلى التخلي عن الشعب ، والولاء للسلطة .

* * *

وفي المسرحيات الثلاث السابقة كان المثقف يعمل في ظل الحاكم ، يخافه أو يرنجه ، ولا يمتلك حريته ، مما لا يتيح له إمكان الارتباط الصحيح بالشعب ، والوصول إليه ، وتلك هي قضية المثقف في علاقته بالحاكم .

وهي قضية لا تتعلق بمشكلة الحرية ، فحسب ، كما صورتها مسرحية (رضا قيصر) ، وإنما هي قضية تتعلق بمشكلة بناء المجتمع ، وتطويره وخلاصة من الجهل والتخلف والمُرض والقهر والقمع ، والسير به نحو المعرفة والتقدم والصحة والعزة والحرية والعدل ، كما صورتها مسرحيتا (سهرة مع أبي خليل القباني) و (رفاعه الطهطاوي أو بشير التقدم) .

ومن هنا لا تبدو معالجة قضية العلاقة بين المثقف والحاكم تعبيرا عن مشكلة الحرية في المجتمع ، فحسب ، ولا سيما في شكلها الأولي ، حرية التعبير ، وإنما تبدو تعبيرا عن مشكلة جذرية ، هي مشكلة بناء المجتمع وتطويره ، والسير به نحو تقدم حضاري ، شامل .

الهوامش

(١) ونوس ، سعد الله ، سهرة مع أبي خليل القباني ، اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٣ ، قطع وسط ، (١٢٨) صفحة .

(٢) عاشور ، نعمان ، رفاعه الطهطاوي ، أو بشير التقدم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، قطع صغير ، ١٧٦ صفحة .

(٣) عرسان ، علي عقله ، رضا قيصر ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٥ ، قطع وسط ، ١٢٦ ص

فحــو تراجيديا عربية

(قراءة في مكون البطل التراجيدي)

د. أحمد العشري

عندما نتحدث عن موضوع هام وشائك ، كموضوع التراجيديا ، فانا يجب ان نتخير نحن مكونا واحدا من مكونات بناء التراجيديا ، حتى يتسنى لنا ان ننكب على دراستها وتحليلها .

وسنختار موضوع البطل لدراسة مكوناته الذاتية والموضوعية لأن هذه النقطة (دراسة البطل) هي ما يجب موضوعيا أن يبدأ به الدارس ، أي دارس ، لأن المسرح يركز إحساس البشرية بنفسها في صورة أبطال ، وعملية التركيز هذه هي أخطر ما

يواجه الفنان المسرحي ، وإذا لم ينجح فيها فإن جميع وسائل التكنيك تبدو مفتعلة ، فالحوار والحدث ، سواء أكان حدثا مركبا أو بسيطا ، والترابط بين الشخصيات ومستويات الصراع الدائرة وحريات الإرادة في ارتكاب الأفعال ، والتحول في حياة الأبطال ، والنهايات المترتبة على المقدمات ، كل ذلك يعوزه الاقتاع والانسجام ، حين يعجز الكاتب المسرحي عن تركيز إحساس البشرية بنفسها في خلق أبطاله .

ونتساءل : ما موقفنا نحن من هذا البطل التراجيدي ؟

إننا نلحلم أن يكون في أدبنا المسرحي العربي تراجيديات (جديدة) بعد أن لمسنا تأثير جمهورنا ببعض التراجيديات الغربية الجيدة التي ترجمت الى لغتنا العربية أو عرضت على مسارحنا ، أو عرضتها السينما العالمية في بلادنا .

ولكننا نعود فتتسأل مرة ثانية : هل من الواجب ان تحتفظ تراجيدياتنا التي نلهم بها في مسرحنا ، والتي يعشقها جمهورنا ، بنفس خصائص التراجيديا اليونانية كما هي ؟ ، وبالتالي هل يجب ان نحفظ في بطلنا (العربي) بنفس خصائص البطل التراجيدي اليوناني ؟ ، أم أن سمات بطلنا العربي سوف تختلف بالاحتمية وفقا لاختلاف العصر ، والحضارة ، عن سمات البطل التراجيدي اليوناني ؟

سقوط فرعون

لقد دارت بعض المناقشات النقدية حول مسرحية سقوط فرعون للكاتب المصري ألفريد فرج ، تدور معظمها حول أهمية هذه المسرحية في طرحها لمفهوم البطل التراجيدي ، إذ أن المؤلف قد أراد لبطله إخناتون أن يكون بطلا مأساويا يواجه مصيره الفاجع ، لا لأن القوة الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن إرادته ، بل لأن فيه هو خطأ يفتح ثغرة للانهار ، (أي أن العيب كامن فيه) وهنا تكمن المأساة ، مأساة إخناتون الفاضل الذي يريد ان يجعل من الأرض جنة ، ولا يصنع في ذات الآن شيئا ليحمي هذه الجنة .

ويرى الدكتور لويس عوض :

« أننا ندرك بان الكاتب المسرحي وجمهور المسرح المصري لم يصلا بعد إلى الاحساس التراجيدي بالحياة . فعقليتنا لا تزال تسيطر عليها الفكرة الملحمية ، فكرة الجهاد الخارجي والانتصار الهلالي ، وبيئتنا لا تغتفر في يسر للإنسان ضعفا أو جريمة مهما عمقت جذورها أو دافعها ، أو لا تقبل البطولة الا منتصرة في النزوك الملحمي وغدا حين نهتدي الى ان سقوط البطل لا منقذ منه الا التكفير ، غدا حين نتعلم كيف نأسى لسقوط الأبطال إذا كفروا سيكون لنا مسرح عظيم »

ولكننا ننظر للقضية نظرة مختلفة ، فمن خلال دراستنا لبعض الأبطال في مسرحنا العربي المعاصر ، حقيقة لم يكن لدينا بطل تراجيدي بالمعنى الأرسطي ، كما أن أوروبا وأمريكا في العصر الحديث أيضا ، ومنذ بدأ أبسن ، وأونيل الكتابة ، لم ينتج الأدب العربي نموذجاً لبطل تراجيدي أرسطي أو حتى شكسبيري أو نيوكلاسيكي .



في المسرح العربي

وفي أدبنا المسرحي الحديث بعض نماذج البطل التراجيدي الحديث ، يحمل في طياته بعضاً من سمات البطل الأرسطي ، وليس كل هذه السمات ، لأن التراجيديا ذاتها قد تغيرت - لتغير الفترة الحضارية والظروف والأفكار السائدة والديانة - وإن حملت في طياتها بعضاً من مفاهيم ارسطو للتراجيديا ، وتلاشى البعض الآخر ، منذ موت التراجيديا ، وبالتالي يكون البطل التراجيدي الحديث مختلفاً عن البطل التراجيدي اليوناني .

ويمكن القول إننا في مسرحنا العربي برغم ما يطرح من سيطرة الفكرة الملحمية ، إلا أننا لانعدم وجود البطل التراجيدي الحديث لكنه بطل خاص بنا (رغم ان مكونه الذاتي ، ولنعترف انه مازال غريباً) ، وأن الجمهور العربي مازال من الممكن حتى الآن ان يتقبل التراجيديا الحديثة - (لغياب البديل ، والمتمثل في السامر الشعبي العربي) - ، وبطلها الحديث الذي لا يرى فيه كبطل عادي وانسان صغير صورة منه ، مازال من الممكن ان يتعاطف معها ويشفق عليها .

والعصر الحديث ليس في وطننا فحسب ، بل في العالم أجمع يفرز تراجيديا حديثة لبطل عادي يختلف بالضرورة وفقا لظروف العصر عن تراجيديا اليونان ونيوكلاسيك وشكسبير . ولنضرب مثلا بمسرحيات مثل : وفاة بائع جنوا لأثر ميللر ، والقرود الكثيف الشعر ليوين اونيل وبيكيت لجان أنوى ، وجريمة قتل في الكاتدرائية لـ ت. س. إليون ، والقديسة جون لبرناردشو ، وحكاية فاسكو لجورج شحاده ، لأن العصر الحديث يفرز التراجيديا الحديثة الخاصة به ، هي أقرب لما أطلق عليه ستاين اسم الكوميديا السوداء أو الملهة الدامعة .

ويتساءل الدكتور محمد شكرتي عياد عن الصعوبة التي واجهناها حتى الآن في خلق البطل التراجيدي ، وهل هي راجعة الى ضعف الكتاب ام الى الجمهور ؟ وهل هذا الضعف ان سلمنا بوجوده يرجع للضعف العام الذي أصاب حضارتنا ؟ ام ترى ان هناك أسبابا اساسية في نظرنا الى الحياة ، تجعل شخصية البطل المأساوي كما يعرفها المسرح الغربي بعيدة عن احساسنا الأصيل ولو من بعض النواحي لا كلها ، بحيث اننا قد نستمتع بمشاهدتها او قراءتها ، ولكننا لا نستطيع ان نخلقها في أدبنا أو مسرحنا .

ورغم هذه التساؤلات إلا أنه يمكن القول إننا قد أنتجنا تراجيديات حديثة في مسرحنا ، خاصة بنا على الأقل ، بها بعض جوانب المأساة اليونانية ، وبعض سمات البطل الأرسطي ، من منطلق ان هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة (في التراجيديا) تخضع لظروف العصر واخلاقه وثقافته ومعتقداته ، والأفكار السائدة فيه ، فالعصر الحديث ، عصر الآلة عصر الانسان الصغير الذي أبدع التراجيديات الخاصة به ، ففي مسرحنا العربي ، تراجيديات حديثة مثل تراجيديات : الفراشة ورحلة خارج السور وبلدي يا بلدي للدكتور رشاد رشدي ، والفتى مهران ومأساة جميلة وثأر الله لعبد الرحمن الشرقاوي ، والدخان والزجاج لميخائيل رومان ، ومأساة الحلاج وليلى والمجنون لصالح عبد الصبور ، والوزير سالم وسليمان الحلبي لألفريد فرج . والمسامير لسعد الدين وهبة ، وباب الفتوح والرجال لهم رؤوس والغرباء لا يشربون القهوة ، لمحمود دياب ... في مصر .

والدراويش يبحثون عن الحقيقة لمصطفى الحلاج ، وهملت يستيقظ متأخرا
لممدوح عدوان ، والفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر فحفلة سمر من
اجل خمسة حزيان لسعد الله ونوس وفلسطينيات لعلي عقلة عرسان والمهرج وكأسك
يا وطن لمحمد الماغوط ، والحداد يليق بالكتر لرياض عصمت . . بسوريا ولبنان .
ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ ، وثورة الزنج ومأساة جيفارا لمعين بسيسو .

والسؤال لمحيي الدين حميد ، والخرابة ليوسف العاني . . . العراق .

والشياطين في القرية ، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي ،
وثورة صاحب الخمار وديوان الزنج لعز الدين المدني ، والأخيار لمصطفى الفارسي
والتيجاني ذليله . . . من تونس .

والشهيد لأحمد الطيب العليج ، وعطيل الخيل والبارود ، وموال البنادق ، لعبد
الكريم تبرشيد ، وحزيان شهادة ميلاد لأحمد العراقي ، ومعركة وادي المخازن
ومعارك الملوك الثلاثة للطيب الصديقي . . . المغرب .

والرجل ذو الصندل الكاوتش لكاتب ياسين . . . الجزائر والمهدي ولدى
لصالح القمودي . . . ليبيا . . وغيرهم وغيرهم ، كل هذه التراجميات حديثة
لكتاب عرب تحمل بعضا من سمات البطل الأرسطي وتلاشى فيها البعض الآخر وفقا
لاختلاف ظروف العصر .

معنى هذا أنه لا دخل لعقليتنا ، ولا لكتابنا ، ولا لجمهورنا في تأخر ظهور
البطل التراجيدي كما رأى الدكتوران لويس عوض ومحمد شكري عياد . فالعامل
الأساسي في ظهور هذا البطل - وإن كان موجودا بالمعنى الحديث - يرجع الى الظروف
الحضارية التي يعيشها العصر الحديث الآن ، عصر موت التراجيديا وميلاد الدراما
الحديثة ، كما ان فن المسرح بصفة عامة ، فنا مستوردا وحديثا نسبيا في تربتنا . ويبرر
الدكتور عبد القادر القط وجود البطل الملحمي في أدبنا المسرحي بوجهة نظر جيدة
وجادة ، إذ يقول :

« إنه نتيجة لصراع العرب الدائم مع الاستعمار ، وقوى الشر في داخل المجتمع العربي نفسه قد فرض على الكتاب المسرحيين ان يصوروا البطل في معظم الأحيان في صورة نموذجية « كبطل ملحمي » ، تجتمع فيها كل صفات البطولات في أسمى درجاتها وتنتمي عنها كل نقيصة يمكن ان تشوب شخصية البطل . لذلك أصبح هؤلاء الابطال فوق مستوى المشاهد ، ولا يمكن ان يتطلع الى الوصول يوما الى مستواهم او يطمح في أن يأتي ببعض ما يأتون من خوارق ، وهو لهذا يعجب بهم ، لكنه إعجاب فيه كثير من الروعة والدهشة ، يملأ عليه نفسه بانفعالات مثيرة قوية ولكنها غير واضحة » .

بالاضافة الى ان مجتمعنا لا يزال يعيش على مستويات مختلفة ، كما أننا مازلنا نأخذ من الكلاسيكية الى جانب الرومانسية ، والواقعية الى جانب التعبيرية والرمزية ، وحتى العبثية ، فجاء بطلنا المسرحي خليطا من أفكار مختلفة نظرا لتأثرنا بمعظم المدارس المسرحية الغربية ، وإن حاول بعض كتابنا العرب ان يحملوا بطلنا بعض سمات واقعنا العربي .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

البطل التراجيدي والاسلام

لكن تبقى قضية مناقشة مكون البطل التراجيدي في مسرحنا العربي ودراسة الخطأ التراجيدي وحرية الارادة في ارتكاب هذا الخطأ في التفكير الاسلامي ، مسألة شائكة للغاية بالنسبة لتفكيرنا المسرحي والنقدي على الأقل ، فالدكتور شكري عياد يرى أن مفهوم (التكفير) موجود في تراثنا . . ولكننا يجب ان نلاحظ ان فعل (التكفير) لم يستعمل في القرآن الكريم الا مسندا الى الله عز وجل ، في قوله تعالى ﴿ ويكفر عنكم سيئاتكم ﴾ . . ونفهم من ذلك أن الله يحوذب الإنسان التائب . ولكننا نرى من خلال دراستنا للبطل التراجيدي انه اذا وقع في الخطأ ، فانه في معظم الأحيان لا يدرك ان ما وقع فيه هو الخطأ . والبطل في الدراما عموما لا يدرك خطأه ، لانه ببساطة إذا أدرك ان ما يقوم بفعله هو خطأ لتراجع عنه ، إنه يدرك ان ما فعله هو الصواب ، فلماذا يتوب عن ذنب لم يرتكبه في نظره ؟

وإذا تاب البطل وتراجع عن خطئه ، فإنه لن يكون بين أيدينا تراجيديا ولا بطل تراجيدي على الإطلاق ، لأنه أساسا لابد أن يقع البطل في الخطأ المأساوي سواء أكان يونانيا أو كلاسيكيا حديثا ، أو شكسبيريا أو حتى بطلا تراجيديا حديثا .

وكما طرح الدكتور شكري عياد مفهومه حول (التكفير) في التراث الإسلامي ، يطرح مفهومًا آخر في كلمة (العصمة) الموجودة في تراثنا ، ويقرر الفقهاء عصمة الأنبياء من الذنوب ، في نفس الوقت الذي يجمعون فيه على أنهم بشر ، وهذا ما جاءت به النصوص القاطعة .

وإذا كانت العصمة الكاملة مما خض به الأنبياء ، فإن كل إنسان يمكنه أيضا أن يعتصم ، أي يلجأ إلى الله ، بل يجب عليه أن يفعل ذلك ﴿ ومن يعتصم بالله فقد هدي إلى صراط مستقيم ﴾ وهذا كله يؤدي بنا إلى نتيجة هامة وهي أننا في نظرنا إلى الحياة ، يمكننا أن نفهم الضعف والجريمة ، ولكننا نفهم أيضا أن الإنسان « يجاهد » ضعفه أو ميله إلى الجريمة جهادا مستمرا ، وأن هناك قوة عليا تسنده في ذلك . فنحن جميعا نشترك في اعتقادنا بأن العقاب الذي ينزل بالخطيئة هو (كفارة) أو (تكفير) عن ذنبه ، إلا أننا نعطي قيمة كبيرة (لجهاد النفس) ونرى أن القوة العليا تكون دائما قريبة منا في هذا الجهاد .

وهذا التصور للذنوب أو الجريمة كما يراه الدكتور شكري عياد ، يختلف إلى درجة كبيرة من الناحية الروحية - عن التصور الغربي الذي لا يزال مرتبطا بتراث اليونان وأفكارهم السائدة ، كما نراه في تراجيدياتهم .

ويحق لنا أن نسأل : ألا يعتبر جهاد النفس إلى حد كبير بمثابة المعاناة التي يمارسها البطل التراجيدي الغربي ؟ . . وإذا كان بطلنا التراجيدي (الإسلامي) كالحسين مثلا قد مارس جهاد النفس وكثيرا من المعاناة تجاه يزيد وأنصاره - (في مسرحية ثار الله لعبد الرحمن الشرقاوي) - ، هل ينفي هذا عنه - رغم إيمانه بالقوة العليا التي تسنده - خطؤه المأساوي ؟

والحلاج - (في مسرحية مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور) - رغم معاناته الشديدة ، أليس مسئولاً إلى حد كبير - رغم القوة التي تسانده - عن خطئه المأساوي ؟

والتراجيديا اليونانية حين تصور سقطة البطل ، إذ يمارس صراعاً بينه وبين القدر ، أو نظام الكون ، أو القوى الكبرى ، التي لا يفهمها ، أولاً يسلم بها دون فهم إلا حين يرى هلاكه ، ولهذا تكون سقطة البطل في التراجيديا اليونانية شيئاً نابعاً من كونه إنساناً غير كامل يعاني في أغلب الأحوال من نقطة ضعف في داخله ، لا يدركها البطل ، كشأن أوديب الذي حاول بكل ما في طاقته الإنسانية أن يتجنب الوقوع في المحذور ولكن قضاء الآلهة انتصر في آخر الأمر ، لأن من يخرج على النظام يسحقه النظام ، ومن هنا يأتي الشعور بالشفقة والخوف فيعطف المشاهد اليوناني على البطل في سقطته ، ولأننا ندرك نحن أيضاً أننا يمكن أن نقع في هذه السقطة ولو كنا في مكان البطل لما تصرفنا خيراً منه ، هذا هو البطل اليوناني ابن الحضارة اليونانية .

ولكن بطلنا الحديث في مسرحنا العربي لا يمارس صراعاً مع القدر ، ولا صراعاً مع الله . هناك الإيمان المطلق ، فالصراع قد نزل من السماء في العصر الحديث إلى الأرض ، هو صراع أفقي ، لم يصبح بين الإنسان وبين قوى علوية مجهولة ، بل أصبح بين الإنسان والواقع ، تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، وقوى القهر والظلم في المجتمع ، فقد يصارع نظاماً جائراً ، أو طبقة مستغلة أو حاكماً ظالماً ، بالإضافة إلى وجود الصراع الداخلي بين الإنسان ونفسه .

الصراع في المسرح الحديث مازال موجوداً لأنه جوهر الدراما ، ولكنه تغير تبعاً لتغير الواقع الحضاري ، وموت المأساة بمفهومها الارسطي ، وظهور الدراما الحديثة ، ومن ثم ظهور البطل الحديث الذي يملك قدراً من حرية الإرادة يتيح له فرصة الاختيار ، ومن ثم فالبطل الحديث في الدراما الحديثة ضحية قدرته على الاختيار .

ويجب ألا يغيب عن بالنا قط أن البطل في الواقع شيء مختلف عنه عند تناول الدرامي ، فهو ليس صورة فوتوغرافية للبطل في الحياة ، بل هو معادل له .

فالإنسان التائب في الحياة الواقعية ، يدرك انه أخطأ فيتوب الى الله . أما البطل في الدراما الحديثة ، لا يدرك أنه أخطأ ، كي لا يتوب ، بل يدرك أنه على صواب ، ومن ثم يستمر في فعله او خطئه المأساوي ، حتى يصل إلى نهايته المأسوية ، مادية كانت او معنوية .

ومن هنا ندرك ان فكرة (التوبة) في المفهوم الاسلامي لا علاقة لها بفكرة (الخطأ المأساوي) في الدراما .

ولكن فكرة (العقاب) الذي ينزل بالخطيئة أو « الكفارة » أو التكفير عن الذنب ، تشابه إلى حد كبير مع فكرة « الجزاء » أو (النهاية المأسوية) للبطل التراجيدي المخطيء .

كما ان (جهاد النفس) وان كان معتمدا على قوة عليا إلا أنه يشبه أيضا الى حد كبير فكرة « المعاناة » عند البطل التراجيدي .

وخلاصة القول نرى ان « المفهوم الإسلامي » للتراجيديا ، يتفق ، ويختلف ، في بعض النقاط مع « المفهوم اليوناني » ، لأنه التراجيديا سواء اتفقت او اختلفت في نظرة الاديان إليها إلا انها تتعامل مع « الإنسان » كطرف في الصراع ، سواء كان عند اليونان أو العرب ، في المسرح الحديث .

ولكن الشيء الثابت دوما هو « الخطيئة » [الخطأ ، العيب أو نقطة الضعف ، أو السقطة] التي يرتكبها البطل التراجيدي ، سواء أكان يونانيا أو حديثا ، لكي ينهزم في النهاية .

كما أننا ندرك أن الاسلام لا يسمح بالمواجهة مطلقة ، ليس مسموحاً « بصراع » السماء ، أو الوقوف ضد الارادة العلوية ، هناك تسليم مطلق ، و يقين بطولي - ومع أن الاسلام ينفي فكرة الجبر ، إلا أنه لا يوافق الغلاة من المسلمين ممن يقولون بحرية الاختيار المطلقة ، واستقلال العبد ، وسلطته على جميع أفعاله ، فهذا غرور .

لقد كان الجاهليون ينظرون نظرة « طبيعية مادية » إلى الحياة ، ويدركون أن الموت نهاية الحياة التي قدرت له ، وهذا النوع من « الجبر » يختلف عن مفهوم « القدر » الذي يواجهنا في المسرح الاغريقي ، كما يرى الناقد المغربي الدكتور حسن المنيعي ، فالتراجيديا الإغريقية تستمد أصولها من الشعائر الدينية .

وعندما جاء الاسلام ، كان المسلم التقليدي رجلا « حرا » ولكن هذه « الحرية » « مقصورة » ومراقبة من قبل الخالق ، « حرية » تجعله ينفذ « القدر » المكتوب عليه ، فالتعارض بين « حرية الاختيار » ، و « القدر » ، يتضح من خلال هذه النظرة وكأنها مشكلة مزيفة ، لأن الانسان « حر » فقط في إرادة « ما يريد » الله ، كما يرى الدكتور محمد عزيزة ، فهذا الصراع بين الإنسان وقدره الذي مجده المسرح اليوناني لا يتلاءم مع مفهوم الحياة العربية ، ولا مع العلاقات التي تربط الإنسان بربه في المجتمعات العربية ، كما ان الحرية الفردية متضائلة إلى أقصى حد .

ويرى الدكتور محمد عزيزة :

« إن الطبيعة الاجتماعية للواجبات الدينية مثل الحج والجهاد ، والصيام ، الصلاة الجماعية يوم الجمعة ، وتضحية الخروف في العيد... الخ .. تؤكد عن طريق الممارسة الاجتماعية عقلية جماعية موحدة ، وتكتمل مع انتهاء الفرد الكامل للمجموعة ، وتتقلص الحرية الانسانية الى أقصى درجاتها تجاه المتطلبات الاجتماعية المفروضة » .

معنى هذا ان الحرية الفردية متلاشية امام العقلية الجماعية الموحدة ومتطلباتها ، ومعنى هذا بالتبعية ان الدراما ، او التراجيديا على وجه التحديد تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الاسلامية - (وذلك لانتفاء البطل الفرد) - ، كما ان المسرح يقتضي وجود مبدأ ثوري بصورة أو بأخرى مبتعدا عن العقيدة الدينية بعدا ما ، ويؤيد هذا الرأي جورج ألبير أستير حيث يقول :

« وحين يصطدم الانسان بالقدر يتجدد في نفسه الأمل ، بانه ربما سنحت فرصة

لتغيير قدر محتوم بفعل من أفعال الارادة الحرة . فالتراجيديا الحققة تنبع من الدين ، ولكنها لا تزدهر حتى تضع المقدمات نفسها موضع الشك والسؤال .

أما جوهر الدين الاسلامي فهو التسليم والاستسلام ، « والنزعة الانسانية العميقة التي ينطوي عليها تقابلها نزعة الرضا والإذعان لمشئئة عالية ، ومن ثم لم يتلاءم العنصر التراجيدي مع روح هذه العقيدة » .

ولكننا لا نوافق هذا الرأي الغربي المطروح ، ولا نستطيع ان نتهم العقيدة الاسلامية بانها قد وقفت حائلا دون التأليف المسرحي أو التراجيدي ، لأن العرب لم يكن لديهم أي ميل للكتابة في هذا النوع الأدبي ، بالاضافة الى عدم معرفتهم به ، المعرفة الكافية .

فاذا كان الإسلام كما يرى جورج أستير ، قد وقف حائلا دون الكتابة في المسرح ، فلماذا لم يظهر التأليف المسرحي في العصر الجاهلي ، حيث الديانات الوثنية من جهة ، والشعر الناضج والشعراء الفحول من جهة أخرى ، كما يؤكد الدكتور عز الدين اسماعيل ، إذ سمح للناقلين ان يترجموا كثيرا من الآثار التي أنتجها الوثنيون . . وفي هذا يقول توفيق الحكيم :

« فهذا كتاب كليل ودمنة الذي نقله ابن المقفع على اللغة الفهلوية ، وهذا كتاب الشهنامه للفردوسي الذي نقله البنداري عن الفرس في عهدهم الوثني . . كما ان الاسلام لم يحل دون ذبوع خريات أبو نواس ، ودون نحت التماثيل في قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير في الميناتور الفارسي ، كما انه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية »

وإلى جانب موقف الحكيم السابق نستعرض وجهة نظره التي لا يؤيد فيها حرية الانسان المطلقة في هذا الكون ، بل يؤمن بعكس ذلك قلبيا لا عقليا ، لأنه على حد قوله « رجل متعادل » ، فالانسان عنده حر في إتجاهه ، حتى تتدخل في أمره قوى خارجية ، يسميها أحيانا القوى الإلهية ، فحرية الإرادة في الإنسان عنده إذن مقيدة ، شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة :

« فالإنسان عندي ليس إله هذا العالم ، وهو ليس حرا ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الارادة الإلهية ، هذه الارادة التي تتجلى للإنسان أحيانا في صورة غير منظورة من عوائق وقيود ، على الإنسان ان يكافح لاجتيازها والتغلب عليها ، . . . والشعور بعجز الإنسان امام مصيره ، هو عندي حافز الى الكفاح لا إلى التخاذل » .

ويبدو أن كثيرين يختلفون مع توفيق الحكيم في شأن كفاح الإنسان لا تخاذله تجاه مصيره وقدره ، فيرى زكي طليمات :

« إن الاسلام دين توحيد وتنزيه لله ، ولذا فالتمرد على القدر او على احكام الله وقضائه على النحو الذي تعبر عنه التراجيديا الاغريقية ، يعد كفرا ، ولذا رفض العقل العربي الدراما الاغريقية بموضوعاتها التي تدور حول الصراعات (النفسية) والتمرد على القدر » .

وتمشيا مع هذا التفسير وبناء على ما يفرضه الاسلام على المسلم من تسليم تام بارادة الله وقوانينه وشرائعه وأحكامه العليا ، بعير اعتراض « اللهم لا اعتراض » يفقد المسلم فرديته ويذوب في الجماعة الإسلامية وبالتالي يتخلى المسلم عندئذ عن أي تعليق على أحكام القضاء والقدر ، ولو بالنقد غير المباشر ، كما يرى أحمد حسن الزيات ، وتوافقه على نفس الرأي الدكتورة سهير القلماوي .

وعلى الرغم من انتفاء عنصر الصراع مع السماء عند المسلم ، إلا أنه مازال يملك قدرا من حرية الإرادة ، ولكنها ارادة غير مطلقة ، فانها محكومة بنواميس طبيعية عديدة ، وعلى الإرادة ان تعرف كيف تشق طريقها في هذه النواميس ، فالإرادة عنصر فعال في دفع الاحداث وتسلسلها ، هذا إذا كنا نملك قدرا من حرية الاختيار ، فكما يرى الدكتور رؤوف عبيد حيث يقول :

« إذا نجحنا في توجيه إرادتنا توجيهها سليما في تحريك أحداث (الحاضر) في اتجاه معين ، فقد نجحنا في تحريك أحداث (المستقبل) في نفس الاتجاه مادامت العلة تتفاعل مع المعلول وجودا وعدما ، وبالتالي فإن إرادتنا ينبغي ان تعتبر عنصرا فعالا في

تسلسل الأحداث ولا ينفي وجودها القول بأن الاحداث (المستقبلية) مسطورة رياضيا على لوحة الوجود منذ الأزل »

فإرادتنا نحن البشر هي المسئولة عما يحدث لنا ، وبالتالي فإرادة البطل هي المسئولة عما يحدث من نتائج ، ومن الخطأ ان نسند الأحداث الجيدة إلى ارادة الانسان ، والأحداث السيئة إلى القضاء والقدر .

كما يجب علينا أن ندرك أن ثمة تناسبا طرديا بين أهمية (قوة) الإرادة ، وأهمية (وعي) هذه الإرادة . فقوة الإرادة وحدها قد تجر صاحبها الى الهلاك ، ولكن إذا كانت هذه الإرادة القوية واعية أيضا ، فإن الانتصار والثواب سيكون نتيجة كفاح هذه الارادة الواعية .

وقد استدلت من القرآن الكريم - معجزة البيان - أنه حينما ترد كلمة « الفعل » يكون الامر متعلقا «بالارادة الانسانية » وحدها ، وبالتالي يكون هناك الثواب والعقاب ، ويتوقف هذا كما قلنا من قبل على مدى « وعي » هذه « الارادة » القوية ، ولنضرب أمثلة من الآيات الكريمة : ﴿ والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ﴾ [آل عمران ، ١٣٤] ، ﴿ ومن يفعل ذلك عدوانا وظلما فسوف نصليه نارا . . ﴾ [النساء ، ٢٩] . ﴿ وإذا فعلوا فاحشة قالوا وجدنا عليها آباءنا . . ﴾ [الاعراف ، ٢٧] .

فالارادة الانسانية الحرة الواعية ، هي المسئولة عن فعل الفعل ، لان الفعل دوما يرتبط بالارادة ، وعلى أساس هذا الفعل يكون الثواب او العقاب .

قلنا قبل ذلك أنه لا صراع في الاسلام مع القدر ، لأن ذلك القدر الذي يصرف حياة الناس ، هو إرادة الله ، وهي إرادة أقوى بكثير من إرادة المخلوق ، وهي إرادة الحق لأنها قدر الله وإرادته ، ويرى المفكر الاسلامي محمد قطب ان هذا القدر لا يجري بلا غاية ، فكل ما في الوجود يجري لغاية ، وهو لا يجري بالظلم ، فالظلم محال على الله ، والقدر هو إرادة الله المسيطرة على الكون والحياة وجميع المخلوقات ، المسيطرة على كل دقيقة من الدقائق ، وكل تفصيلة من التفصيلات ، ولا شيء يحدث

في الوجود مصادفة ، فعنصر الصدفة الموجود في المسرح اليوناني ، منفي تماما في التفكير الإسلامي ، فلا شيء يحدث جزافا بلا حساب ، وكل يحدث لهدف وغاية . فالدكتور رؤوف عبيد يرى أن القدر لا يخبط خبط عشواء في تتابع أحداثه ، إنما تقديرنا نحن لأسباب القدر هو الذي يخبط خبط عشواء .

آيات بينات

ولندلل على ذلك من القرآن الكريم .

﴿ إن في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ، ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانه ﴾ [سورة آل عمران ، ١٩٠ - ١٩١] . والآية الكريمة : ﴿ أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا وانكم إلينا لا ترجعون ﴾ [سورة المؤمنون ١١٥] والآية الكريمة : ﴿ وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما إلا بالحق ﴾ [سورة الحجر ، ٨٥] . والآية الكريمة : ﴿ وخلق الله السموات والأرض بالحق ، ولتجزى كل نفس بما كسبت وهم لا يظلمون ﴾ [سورة الجاثية ، ٢٢] .

والله سبحانه وتعالى هو الذي يدبر كل أمر في هذا الوجود كله ، وفي حياة الإنسان في كل زمان ومكان ، يقول الله تعالى : ﴿ بيده ملكوت كل شيء ﴾ [سورة يس ، ٨٣] . والآية الكريمة : ﴿ بيده الملك وهو على كل شيء قدير ﴾ [سورة الملك ، ١] .

وقد طرحنا كل هذه الآيات الكريمة لندلل على أن الإنسان ليس كما يقول بعض المغالين ، حر حرية مطلقة ، بل لنؤكد أن الانسان جزء من كل أكبر .

حقا لقد كرم الله الانسان وجعله خليفة في الأرض ، ولكن هذا ليس معناه أنه أخرج حياته من الناموس الأكبر ، الذي شاء سبحانه أن يحكم الوجود كله ، بل كان

من التكريم له ان يصله بالناموس الأكبر ، فلا يتركه يتخبط ضائعا منفردا وحده في تيه هذه الدنيا .

وحين تطمئن النفس إلى قدير الله ، والحق الذي خلقت به السموات والأرض ، والعدل في البلاء والعدل في الجزاء ، فعند ذلك تنطلق من القلق المدمر المشتت ، لتعمل نشيطة في سبيل الخير ، ومن ثم انتفى عنصر الصراع مع القدر ، بل أصبح هناك تسليم كامل لإرادة الله ، التسليم للمغيب المجهول ، والعمل في نطاق الظاهر المعلوم ، كما يرى محمد قطب . فالصراع يحدث أفقيا في الأرض بين الإنسان وأخيه ، أو بين الإنسان وواقعه أو مجتمعه ، لكنه ليس صراعا مع القدر ، فقد اطمأنت النفس إليه ، ورضيت بحكم الله مطمئنة انه الخير ، ولولم يتكشف لصاحبه في حينه ، بل لولم يتكشف لعدة أجيال .

الصراع والقدر

وباختفاء عنصر الصراع مع القدر ، وهو روح التراجيديا اليونانية ، ينتفي وجود تراجيديا في المسرح لانتفاء روح الصراع بين الانسان والقوة الإلهية ، فهي نزعة وثنية لم يكن دين التوحيد ليقبلها ، ولم تكن معاني الدين الاسلامي وعلومه ، التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا القبيل .

فاختلاف نظرتنا نحن العرب الى القدر - عن نظرة الاغريق ، وباختلاف نظرتنا الى الصراع ، حيث لا صراع مع القدر عند المسلم ، وباختلاف نظرتنا الى الفعل ، وحرية الإرادة - ندرك ان اختلاف الفنون في العالم حقيقة مفروغ منها ، وان الانواع الفنية تختلف من شعب الى آخر ومن فترة حضارية الى أخرى ، فلا يمكن أبدا لشكل المسرح ونوع البطل الذي قننه أرسطو للمسرح الاغريقي ، أن ينطبق انطباقا تاما على مسرحنا العربي .

إن أرسطو وضع قواعد معينة لمسرح اغريقي معين يعبر عن حضارة معينة

تسودها أفكار وديانة معينة ، ولا شيء يؤكد اختلاف ملامحنا العربية مسرحيا ،
اختلافا كبيرا عن الملامح الاغريقية والأوربية ، مثل مفهومنا للمأساة .

فالمأساة الاغريقية أراد بها الاغريق أن يصوروا بطولة الانسان وهو يقاوم
ويناضل قدره المحتوم . انها تبدأ بافتراض أن البطل كان ضحية لعنة أو قدر أقوى منه
كتب عليه ولا بد للبطل ان ينتهي النهاية الحتمية ، النهاية المأساوية ، التي قدرها القدر
أو النبوءة ، أو اللعنة قبل ذلك .

ونحن في هذه المرحلة نستورد من الغرب كثيرا من آثار حضارته العقلية
وصورها ، ونستورد ضمن ذلك ، - كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل - فكرة
« الانسان ذي الإرادة الحرة المطلقة » .

ولكننا نتساءل هل من الممكن ان نبني حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ،
فنبنى فلسفتنا في الحياة ، وإنتاجنا الفني عامة ، على أساس ان الحياة هي هذا الواقع
الذي نعيشه ، وأنه ليس هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع ، أو واقع خلفه ؟

أما نشكل هذا الواقع في ضوء حقيقة أخرى اوسع وأعم ، فيكون البطل حرا في
ارادته على شرط الا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء ! . . . بمعنى ان تكون حرية
البطل جزءا من حرية أوسع وأشمل ، هي حرية الخالق . وإرادة البطل جزءا من إرادة
أعم هي إرادة السماء . . ؟

حقيقة يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربي ، لا كما هي ، ولكن لنلائم بينها
وبين متطلباتنا ، وتراثنا الروحي الذي نملكه ، ونتيجة للمخالطة والتفاعل بين
العقليتين الغربية والعربية يمكننا ان نخرج برؤى جديدة تماما .

وقد أستفاد أدبنا المسرحي من جميع أنواع الصراع في المسرح الغربي ، واستفاد
ايضا من الجدل الدائر حول قضية الجبر والاختيار ، والتي يعتبرها يوسف إدريس
قضية منقولة ومستوردة من الحضارة الاغريقية ، لأن الاغريق وحدهم هم الذين
ابتكروا وتبنوا فكرة ان المصير الإنساني ليس من صنع الانسان ولكنه من صنع الآلهة
اليونانية الظالمة أحيانا والعادلة في الأحيان الأخرى .

وعلى هذا الأساس تكون المأساة الاغريقية قد نشأت خارج الإنسان ، أما المأساة الحديثة انما تنشأ من داخل الانسان نفسه من سوء اختياره لحياته أو لمثله ، وتنتهي وقد افلت الزمام من يده ، وأصبح لهذه المأساة التي تنشأ من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانسان ، تتصل بالناس من حوله .

وعلى هذا الأساس تناقش المأساة اليونانية العلاقة الخارجية بين البطل والآلهة ، أو القدر المتحكم في مصيره ، أما المأساة الحديثة فتقوم على أساس أنها تناقش الإنسان وعلاقته بأخيه الإنسان ، وجناية الإنسان على الإنسان ، وعلى المجتمع ، وليست أبدا جناية القدر أو السماء ، أو القوى الغيبية ، ولهذا فالمأساة اليونانية تدور خارج نطاق العقل البشري وتفكيره المحدود ، وإرادته الانسانية رغم عقل الضحية وتفكيره أو ذكاؤه أو إرادته . ويؤكد هذا القول الدكتور محمد مندور ، الذي يرى أن :

« أبطال المآسي القديمة ، والكلاسيكية ، عندما يأتون أفعالا شريرة انما يأتونها منساقين لا مختارين ، ولا بد للمؤلف أن يبرر هذه التصرفات الشريرة عند ابطال مآساته ، بل ويشعرنا أنهم كانوا ضحية للشر ، لا مقترفين له ، كما حدث لأوديب ، عندما سيق الى قتل أبيه والزواج من أمه على غير علم منه . وذلك لان المأساة لا يمكن ان تحقق هدفها ، وعله وجودها ما لم تحملنا على التعاطف مع بطلها والاشفاق عليه والثناء لمآساته بل والفرع منها » .

ولكن يبدو ان الدكتور مندور قد أثر ألا يشير الى حرية « الاختيار » عند البطل اليوناني ، فالبطل التراجيدي اليوناني يملك قدرا من حرية الاختيار عند ارتكاب الفعل المأسوي ، إلى جانب المقدور مسبقا ، كميديا التي تقتل اطفالها بارادتها واختيارها ، كما أن أوزست ابن اجامنون عندما يقدم على الانتقام يكون ذلك بإختياره وإرادته ، وانتيجون ابنة أوديب ، عندما تصر على دفن جثة اخيها يكون ذلك بارادتها واختيارها ، كما ان بروميثيوس لم يجبره أحد على سرقة النار للإنسان .

إن هؤلاء الأبطال عندما اقترفوا الشر ، كان ذلك نتيجة « خطأ في الحكم » من جانبهم ، فاستحقوا ان تنفذ الآلهة والقدر مشيئتهم ، وليسود « النظام » والعدالة في المجتمع اليوناني .

لقد كثرت الآراء حول طبيعة شعبنا العربي ، من حيث تلقيه للدراما بشكل عام والتراجيديا بشكل خاص ، وقال البعض أننا لدينا استعداد طبيعي لكي نضحك لخرج الآخرين ، وليؤكد الدكتور مندور وجهة نظر الدكتور عبد القادر القط السالفة حيث يقول :

« والواقع أن فن التراجيديا ، بل وفن الدراما الحديثة لا يمكن ان نتوقع إقبالا عليها ، إلا من نفوس راضية مطمئنة متعشة ، تقضي حياتها في رضاء وعزة ، بحيث لا تجزع من رؤية المآسي او الدرامات الجدية على المسرح ، ولا تنفر من رؤيتها أو تضيق بها نفسا . وأما ان تطلب من نفوس نكبتها الحياة بالحزن والشقاء مشاهدة تلك المآسي أو الدرامات على المسرح ، فإنك لن تلقى منها إلا رفضا ونفورا ، لأنها في غير حاجة لمشاهدة المآسي ، ويكفيها مأساة حياتها المستمرة واستنادا إلى تاريخ الآداب العالمية الذي يحدثنا بأن فن التراجيديا لم يزدهر عند شعوب العالم المختلفة إلا في عصور عزتها القومية ورخائها وانتصاراتها ، على نحو ما حدث في عصر بركليس في أثينا القديمة عندما كتب اسخيلوس وسوفكليس ثم يوربيدس من بعدهما مآسيهم المسرحية الخالدة . وفي عصر لويس الرابع عشر في فرنسا عندما كتب راسين وكورني مآسيهما الكلاسيكية الرائعة ، وعصر اليانصيبات في إنجلترا ، حيث ظهر عمالقة المأساة شكسبير ومارلو »

ولكن أرنولد هاووزر يختلف تماما عن الدكتور مندور من حيث ازدهار التراجيديا في عصور الاستقلال ، إذ يرى هاووزر : ان العصور المتفائلة لا تنتج تراجيديا لأنها بتفاؤلها تحول دون انتهاء الأحداث نهاية مأسوية . . كما أن عصور التراجيديا الكبرى - في رأي هاووزر - هي التي تحدث فيها قلاقل إجتماعية ، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها وتفوذها فجأة ، كما أن النهاية المدمرة للبطل التراجيدي ، ترمز للنهاية المدمرة التي تهدد الطبقة بأسرها وتعبّر عنها . وقد انتجت التراجيديا اليونانية ، والدراما الإنجليزية والفرنسية والإسبانية ، في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في فترات أزمة كهذه ، وهي ترمز إلى المصير التراجيدي لطبقاتها الأرستقراطية . وتعمل الدراما على صبغ إنهيار هذه الطبقات بصبغة بطولية مثالية .

ونميل لترجيح رأي هاووزر لعلنا ان اليونان قد أبدع تراجيديات عظيمة رغم حروبه مع الفرس ، والتي اشترك فيها الكاتب التراجيدي أسخيلوس وكتب مسرحية الفرس ، كما ان تلك الحروب الطويلة في طروادة قد ألهمت شعراء اليونان بمصدر خصب لمآسيهم .

الكوميديا أيضاً

ولا شك ان أي إزدهار للتراجيديا يواكبه بالضرورة إزدهار للكوميديا ، فنفس الفترة اليونانية بمآسيها العظيمة ، هي التي أفرزت أرستوفانيس وكوميدياته الرائعة ، وفي فترة النيوكلاسيكية في فرنسا ، كان مولير بكوميدياته العديدة يقف شامخاً إلى جانب كورني وراسين . والمدعش ان شكسبير قد كتب في الكوميديا اعمالاً لا تقل جودة عن تراجيدياته .

فالازدهار ليس لنوع في أدبي بذاته ولكن عندما تتوافر عوامله . فانه يعم معظم الأجناس الأدبية ، فلم يحدث تاريخياً ان ازدهرت التراجيديا بمعزل عن الكوميديا ، ففي اليونان وفي إنجلترا على السواء لم تنشأ المأساة والمهابة كلتاهما في وقت واحد تقريباً فحسب ، بل نشأتا من صورة واحدة كذلك ، كما يرى الارديس نيكول ، كما ان مراكز الحركة في عقل الانسان ، المهمة على عمليات الضحك والبكاء ، قد يحدث أحياناً أن تنقلب احداها إلى الاخرى إذا ما وصل الانفعال إلى الحد الأعلى .

فالمسألة إذن ليست راجعة في الإقبال على التراجيديا إلى مزاج الجمهور واستقراره ، بقدر ما هي راجعة إلى ظرف حضاري عام ، بما فيه من عوامل ومفاهيم سائدة وموقف من فكرة الصراع التي يمارسها الإنسان تجاه المجتمع والكون .

ونقر مع الدكتور حسن المنيعي بأن المسرح العربي لازال يخلو من عنصر التراجيديا الصافي ، وعينة أبطالها الذين يقودهم التمرد الميتافيزيقي ويعانون كل المشاكل التي تهز كيانتنا .

وبطلنا التراجيدي الحديث ، يختلف بالطبع عن البطل اليوناني ليس فقط في كونه « إنساناً عادياً » ، وليس فقط في كونه « ضحية قدر عاثٍ » يصارعه . وليس للأعمال البطولية التي يقوم بها ، وليس ضحية للعنة متوارثة ، او نبوءة لابد من تحقيقها ، ولكن « لتمييزه إلى حد ما » في أنه يملك مصيره في بيده ، ويتولى « الاختيار » ، ويتحدد « مصيره » كنتيجة حتمية لهذا « الاختيار » ، فمأساة البطل التراجيدي العربي الحديث ، هي (مأساة إختياره) ، لانه يملك زمام أمره ، فليس ثمة قوة خارجة عنه تتحكم فيه ، او تسوقه إلى مصيره ، إنما هو ضحية قدرته على الاختيار أو اساءة التقدير ، فتكون النهاية المأساوية ، فالإنسان - كما يرى يوسف إدريس - « حر » أن « يختار » ، حرية لا حد لها ، وفي نفس الوقت هو « مسئول » عن ذلك « الاختيار » مسئولية لا حد لها ، فبنفس القدر من الحرية تكون المسئولية .

واذا كان لكتابنا العرب أن يحسموا في أعمالهم الفنية مأساة الإنسان ، فليست لهم حاجة الى البحث عن مأساة لم تنب من هذه الأرض العربية التي يعيشون عليها ، ولم تنم نمواً طبيعياً على هذه الأرض عبر السنين وفي قلوب الناس ، فيبحثوا مفهوماً مأساوياً آخر ، نبت في أرض غربية عنا ، وظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا ، واهتم به أناس ليسوا مثلنا . فمن الواجب أن يهتم كتابنا ونقادنا ، ورجال مسرحنا إلى مأساتنا الحقيقية وهي لا تقل أبداً خصبا ودلالة من الناحية الإنسانية عن المحور المأسوي اليوناني .

أهم المصادر

- ١ - د . شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد [القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧]
- ٢ - د . عبد القادر القط ، مؤتمر الادباء العرب ، الدورة الرابعة [الكويت : ١٩٥٨] .
- ٣ - د . لويس عوض ، المسرح المصري [القاهرة : دار ايزيس للطبع والنشر] *
- ٤ - د . حسن المنيعي ، التراجيديا كنموذج [المغرب ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ط ١ ، ١٩٧٥]
- ٥ - د . محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د . رفيق الصبان [القاهرة : دار الهلال ، بدون]
- ٦ - جورج البير أستير [رأي في مسرحية السلطان الحائر ، مجلة كريتيك ، العدد ٦٦ باريس ١٩٥٢]

- ٧ - د. عز الدين اسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر [القاهرة : دار الفكر العربي
[١٩٦١]
- ٨ - توفيق الحكيم ، مقدمة مسرحية أوديب ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ..
- ٩ - توفيق الحكيم ، التعادلية [القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها ، ١٩٧٦]
- ١٠ - زكي طليمات ، مجلة المجلة [القاهرة : مارس ١٩٦٦]
- ١١ - د. رؤوف عبيد ، في التسيير والتخيير [القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٩٦٧]
- ١٢ - حسين رامز محمد رضا ، الدراما ما بين النظرية والتطبيق [بيروت : المؤسسة العربية للدراسات
والنشر ، ط ١ ، ١٩٧٢]
- ١٣ - محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي [القاهرة : دار الشروق ، بدون تاريخ]
- ١٤ - د. عبد المعطي شعراوي ، مقدمة مسرحية الفرس لأسخيلوس ، [القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب
[١٩٧٨]
- ١٥ - د. يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي [بيروت : الوطن العربي ، ط ١ ، ١٩٧٤]
- ١٦ - د. محمد مندور ، في المسرح المصري المعاصر [القاهرة : دار نهضة مصر ، ط ١ ، ١٩٧١] .
- ١٧ - د. عبد القادر القط ، قضايا ومواقف [القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١] .
- ١٨ - إريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت [القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ،
بدون تاريخ]
- ١٩ - أرنولد هاووزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ، ترجمة د. فؤاد زكريا [القاهرة : الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ١٩٧١] .
- ٢٠ - د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية [القاهرة : دار الشعب ١٩٧١] .
- ٢١ - الأديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، [القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب
[١٩٥٨] .
- ٢٢ - د. عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي [القاهرة : الأنجلو المصرية ١٩٧٧] .



سولويل للنيل المهاجر

شعر / د. حسن فتح الباب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حين اقتسمنا مهنة المنفى
كان نسيم النيل في حلوقنا
ملحاً . . مياه النيل في العروق
طمئناً . . نجوم النيل جرحاً
كان الهواء والتراب صخرة
ملء الضلوع
كانا تراثيل الدراويش
عجين الفقراء
وكان حلم الغرباء
مضغّة من الجنون

حَفَنْتِي شَفَقُ
جَمراً وَيَاسَمِينُ
مِلءَ الْأَوَانِي الْمُسْرَجَاتِ بِالْحَنِينِ
وَالْعَرَقُ

كَانَ نَسِيمُ اللَّيْلِ مَوَّالاً لَهَا
كَانَ النَشِيجُ
وَشَمَّ حَرِيقٍ فِي ذِرَاعِهَا
عَلَى الصَّدْرِ الَّذِي أَرْضَعَنِي
عَلَى الْعُنُقِ
(سَيَارَةُ الْأَسْعَافِ) كَانَتْ

صُرَخَاتِ الْجَارَةِ الْعَمِيَاءِ
وَالْتَنَوْرِ وَالصُّدْرِ الْجِدَارُ

ذَكَرَى (الرِّفَاعِيُّ) الَّذِي لَيْسَ يَنَامُ
وَكَمَّ وَأَفْرَاحَ حَمَامٍ
وَقُلَّةً . . وَجُحْرَ أَفْعَوَانٍ

كُنْتُ صَغِيرَا
حِينَ كَانَ النِّيلُ وَالْبَحْرُ كَبِيرَيْنِ
رَدَائِنِ لِمَنْ يَحْمِلُ أَسْرَارَ الْعُبُورِ
الْمَوْجُ يعلَوِي
الْمَوْجُ عَالِمِي الْقَرِيرِ
وَانشَقَّ بَيْنَنَا قَمَرُ
(أَسْكَندَرِيَّةُ) الْغَمَامَةُ الَّتِي تَبَرَّجَتْ

عصفورة زرقاء
قلبك نبع أرجواني وحبي
شفة صماء

كنت حوارى السماء قبل أن
أحمل أكفائي وصليباني
صفي الأنبياء
وحينما نفضت أوزاري
وأوغلت بي رحلة الفراق
في رحلة النار
تكلت تحت النيل أشعاري

ما تملكين من فؤادي بعدما
تناثرت جباته <http://Sakhrit.com>
بين طواحين الفراق
شلوا على يدي
على قبر أبي
صدر الرفاق
شلوا على لحدي
على ذراعها
أيتها اليمامة المهاجرة
فراشة مذعورة على الشفق
من أين لي أغنية على الطريق
ولا عناق لا وداع لا طريق

وبيننا شِلُوْ هلالٍ يحترقُ

أبتها الحمامةُ النيليةُ المطوّقةُ
فوق سريرِ النخلِ ما بين (العلالى)
والليالى الشَّبَقَهْ

تتظنّينَ عودتي ؟
أنا الذي ما أبهرتُ سفيني
حتى أعود ؟
حين التقينا كنتُ في القاعِ
بلا سفين

ريحا ولا شراعٍ
يجري على النيلِ
كهفا ولا سراجٍ
يحدو مواويلي
فانتظريني كي أعودُ

يَحْتَشِدُ الآنَ جميعُ الأشقياءِ
فوق مياهِ النيلِ فوق الغرباءِ
والتابعونَ القابعونَ
تحت مياهِ النيلِ رَهْنُ الأولياءِ
وها أنا وحدي على الأعرافِ
منفياً أُغْنَى
حَلَمَ بلادي والعذاب
يا هامتي المطوّقةُ

رهنك يا حلم التراب والسحاب
يا وحيدتي المفارقة
وحدي يا يمامتي المهاجرة
وحدي يا قاهرتي
مدينتي المنورة
أموت رهن الشهداء يا مطهره
بين قباب (الناصره)
وأغنيات الشعراء السجناء

لست صريع الحب لكني
أنا الشفيغ

لست شفيغ البغض لكني
أنا الصريع

فانتشروا في خطوط

ضعوا على لحدى بقايا عالمي
ونقروا تحت حياض مهجتي
صلوا على دمي

فوق جناح شمسنا السوداء
واغتسلوا في مقلتي
بلا دموع

انتظروا الذي يحين بعدنا
ورداً على نجيع
شمساً من الحريق

وانتسروا في خُطوتِهِ
طِفْلاً ولا أَفْعَى
شَيْخاً ولا مَنْفَى
واستقبلوه بالربيعِ
والنَّيْلِ والهديلِ والشموعِ
انتسروا
وانتصروا .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هوامش

- الرفاعي : الدرويش الذي يستخرج الأفاعي من الشقوق بالتعاونيد والرقى في معتقد الطبقة المسحوقة من سكان الأحياء الشعبية ، نسبة إلى الامام الرفاعي من كبار المتصوفة في التاريخ العربي المصري .
- شلو : (بكسر الشين وسكون اللام) مفرد أشلاء
- العلالي : من العامية المصرية بمعنى الأعلى ، إشارة إلى موال : (يا تخلصين في العلالي ، يا بلحهم دوا)
- النجيج : الدم المتجمد
- الناصرة : بلدة فلسطينية في (الجليل) كانت موطناً للعذراء مريم والمسيح عليه السلام في مرحلة من المراحل .

مالك بن النرب

سيرته ونفسه

دراسة نقدية

<http://Archivebeta.Sakhit.com>

د. محمد حسن
عبد الله



بَحَبَّ الغَضَى أَرْجَى القِلاصِ النَّوَاجِيَا
وَلَيْتَ الغَضَى مَاشَى الرُّكَّابَ لَيَالِيَا
مَزَارُ وَلَكِنَّ الغَضَى لَيْسَ دَانِيَا
وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَا

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُبَيِّنُ لَيْلَةً
فَلَيْتَ الغَضَى لَمْ يَقْطَعْ الرُّكْبَ عَرْضَهُ
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغَضَى لُودَنَا الغَضَى
أَلَمْ تَرَنِي بَعْتُ الضَّلَالَةَ بِالْهَدَى

وأصبحت في أرض الأعادي بعدما
دعاني الهوى من أهل أود وصحبتني
أجبت الهوى لما دعاني بزفرة
أقول وقد حالت قرى الكرد بيننا
إن الله يرجعني من الغزو لا أرى
تقول ابنتي لما رأيت طول رحلتي
لعمري لئن غالت خراسان همتي
فإن أنج من باب خراسان لا أعد
فله دري يوم أترك طائعا
ودر الأطباء السانحات عشيّة
ودر كبير اللذين كلاهما
ودر الرجال الشاهدين تفتكي
ودر الهوى من حيث يدعو صحابي
تذكرت من يئكي علي فلم أجد
وأشقر محبوكا يجر عنانه
ولكن بأكناف السمينّة نسوة
صريع على أيدي الرجال بقفرة
ولما تراءت عند مرو منيتي
أقول لأصحابي ارفعوني فإنه
فيا صاحبي رجلي دنا الموت فانزلا
أقيما علي اليوم أو بعض ليلة
وقوما اذا ما استل روعي فهيّا
وخطا بأطراف الأسنة مضجعي
ولا تحسداني بارك الله فيكما

أراني عن أرض الأعادي^(١) قاصيا
بذي الطّيسين فالتفت ورائيا
تقتعت منها أن ألام ردائيا
جزى الله عمرا خيرا ما كان جازيا
وإن قل مالي طالبا ما ورائيا
سفارك هذا تاركي لا أبا ليا
لقد كنت عن باب خراسان نائيا
إيها وإن منيتموني الأمانيا
بأعلى الرقمتين وماليا
يُجبرن أني هالك من ورائيا
علي شفيق ناصح لو نهانيا
بأمرى ألا يقصروا من وثاقيا
ودر الجاجاتي ودر انتهائيا
سوى السيف والرّمح الرديني باكيا
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
عزيز عليهنّ العشيّة مايا
يسوون لحدى حيث حمّ قضائيا
وخل بها جسمي وحانت وفاتيا
يقر بعيني إن سهيل بدا ليا
برأية إني مقيم لياليا
ولا تعجلاني قد تبين شانيا
لي السدر والأكفان عند فنائيا
وردا على عيني فضل ردائيا
من الأرض ذات العرض أن توسعاليا

خُذَانِي فَجُرَّانِي بِسُورِ الْيَكْمَا
وَقَدْ كُنْتُ عَطَافًا إِذَا الْخَيْلُ أَذْبَرَتْ
وَقَدْ كُنْتُ صَبَّارًا عَلَى الْفِرْنِ فِي الْوَعَى
فَطَوَّرًا تَرَانِي فِي طِلَالٍ وَنَعْمَةٍ
وَيَوْمًا تَرَانِي فِي رَحَا مُسْتَدِيرَةٍ
وَقَوْمًا عَلَى بَثْرِ السُّمَيْنَةِ أَسْمِعَا
بَأَنَّكُمَا خَلَفْتُمَانِي بِقَفْرَةٍ
وَلَا تَنْسِيَا عَهْدِي خَلِيلَيَّ بَعْدَمَا
وَلَنْ يَغْدَمَ الْوَالِدُونَ بَثًّا يَصِيبُهُمْ
يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَذْنُبُونِي
غَدَاةً غَدٍ يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ
وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ
فِيالَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرِّحَا
إِذَا الْحَيُّ حَلَّوْهَا جَمِيعًا وَأَنْزَلُوا
رَعَيْنَ وَقَدْ كَادَ الظَّلَامُ يَجْنِهَا
وَهَلْ أَتْرَكَ الْعَيْسَ الْعَوَالِي بِالضُّحَى
إِذَا عُصَبُ الرُّكْبَانِ بَيْنَ عُنَيْزَةٍ
فِيالَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِكٍ
إِذَا مَتَّ فَاعْتَادَى الْقُبُورَ وَسَلَّمِي
عَلَى جَدِّ قَدْ جَرَّتِ الرِّيحُ فَوْقَهُ
رَهِينَةُ أَحْجَارٍ وَتُرْبُ تَضْمَنْتْ
فِي صَاحِبَا إِمَّا عَرَضْتَ قَبْلُنَا
وَعَرَّ قُلُوصِي فِي الرُّكَّابِ فِينَا
وَأَبْصَرْتُ نَارَ الْمَازِنِيَّاتِ مَوْهِنًا

فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا
سَرِيعًا لَدَى الْهَيْجَا إِلَى مَنْ دَعَانِيَا
وَعَنْ شَتْمِي ابْنَ الْعَمِّ وَالْجَارِ وَإِنِّيَا
وَطَوَّرًا تَرَانِي وَالْعِتَاقَ رِكَابِيَا
تُخَرِّقُ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ ثِيَابِيَا
بِهَا الْغُرَّ وَالْبَيْضُ الْحَسَانَ الرَّوَانِيَا
تَهِيلُ عَلَيَّ الرِّيحُ فِيهَا السَّوَافِيَا
تَقْطَعُ أَوْصَالِي وَتَبْلَى عِظَامِيَا
وَلَنْ يَغْدَمَ الْمِيرَاثُ مِنِّي الْمَوَالِيَا
وَأَيْنَ مَكَانُ الْيُعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا
إِذَا أَذْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَا
لِغَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بِالْأَمْسِ مَالِيَا
رَحَا الْمَثَلِ أَوْ أُنْسَتْ بِفُلْجٍ كَمَا هِيََا
بِهَا نَقَرُ أَحْمَ الْعَيُونِ سَوَاجِيَا
يَسْفُنُ الْخِزَامَى مَرَّةً وَالْأَقَاجِيَا
بِرُكْبَانِهَا تَعْلُو الْمَتَانَ الْفِيَا فَيَا
وَبَوْلَانٍ عَاجُوا الْمُبْقِيَاتِ النَّوَاجِيَا
كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا نَعِيكَ بَاكِيًا
عَلَى الرَّئْسِ ، أَسْقَيْتِ السَّحَابَ الْغَوَادِيَا
تُرَابًا كَسَحَقِ الْمَرْتَبَانِيَّ هَايَا
قَرَارُتُهَا مِنِّي الْعِظَامَ الْبَوَالِيَا
بَنِي مَازِنٍ وَالرَّيْبُ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
سَتَفْلِقُ أَكْبَادًا وَتُبْكِي بَوَاكِيًا
بَعْلِيَاءَ يُثْنِي دُونَهَا الطَّرْفُ رَانِيَا

مَهَا فِي ظِلَالِ السَّدْرِ حُوزاً جَوَازِيَا
يَدَ الدَّهْرِ مَعْرُوفاً بِأَنْ لَا تَدَانِيَا
بِهِ مِنْ عِيُونِ الْمُؤَنِّسَاتِ مُرَاعِيَا
بَكَيْنٍ وَفَدَيْنِ الطَّبِيبِ الْمُبْدَاوِيَا
ذَمِيمَا وَلَا وَدَّعْتَ بِالرَّمْلِ قَالِيَا
وَبَاكِئَةً أُخْرَى تَهِيَجُ الْبَوَاكِيا

بُعُودِ الْلَنْجُوجِ^(٢) أَضَاءَ وَقُودَهَا
غَرِيبٌ بَعِيدُ الدَّارِ ثَاوٍ بِقَفْرَةٍ
أَقْلَبَ طَرْفِي حَوْلَ رَحْلِي فَلَا أَرَى
وَبِالرَّمْلِ مِنَّا نِسْوَةً لَوْ شَهِدْتَنِي
وَمَا كَانَ عَهْدَ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِهِ
فَمِنْهُمْ أُمِّي وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هوامش

(١) الاعادي ؛ الياء وتشديدها فيه وفي الذي بعده لاقامة الوزن ، والتشديد هو الأصل في الكلمة لانها جمع اعداء ، وجمع افعال افاعيل .

(٢) اللنجوج : عود الطيب يتبخربه

قراءة نقدية للقصيدة

هذه القصيدة لشاعر إسلامي ، عاش في الجزيرة العربية إبان مجدها الأدبي ، إذ توفي عام ٦٠ هـ ، ومالك بن الرب مازن تميمي ، تصفه المصادر القديمة بأنه من الظرفاء الأدباء الفتاك . وقد شهر بشعره أوائل العهد الأموي ، ولم يكن الشعر حائلا دون الفروسية والفتك ، وربما كان محرضا عليها ، وهذا الشاعر مارس قطع الطريق زعيا لجماعة من أصحابه ، ما بين المدينة والبصرة . ويختلف الرواة في سبب هذا الانحراف ، فيذكر بعضهم أن سعيداً بن عثمان بن عفان لقيه بالبادية ، وسأله عن سبب معاداته وقطعه الطريق ، فقال : أصلح الله الأمير ، العجز عن مكافأة الاخوان . قال : فإن أنا أغنيتك واستصحبتك أتكف عما تفعل وتتبعني ؟ قال : نعم ، أصلح الله الأمير ، أكف كأحسن ما كف أحد ، فاستصحبه وأجرى عليه خمسمائة دينار كل شهر ، ورحل معه إلى خراسان حيث شارك في معارك الفتح الاسلامي المشتجرة هناك . ورواية أخرى تذكر أن الشاعر هجا الحجاج الثقفي ، فطلبه الحجاج فهرب ، ولأنه فقد الأمان وأصبح مطارداً فإنه لجأ إلى قطع الطريق ، إلى أن كان لقاؤه بسعيد بن عثمان .

وسواء كان مالك بن الرب قطع الطريق رغبة في تزعم جماعة والسخاء عليهم وتأليفهم بالمال ، أم كان ذلك نتيجة لمطاردة الحجاج له ، فإن لقاءه بسعيد بن عثمان ابن عفان أخرجه من حياته الموسومة بالخروج على النظام والعصيان ، إلى حياة جديدة

تظهر فيها معاني البطولة الحققة ، والجهد في سبيل العقيدة . وكما تختلف المصادر القديمة في سبب تمرد مالك ، فإنها تختلف أيضا في مصير سعيد ، فهل قتل سعيد أو عزل ؟ وهل مات مالك إبان إحدى المعارك أو بعد انتهاء القتال ؟ كل هذه تفاصيل تختلف فيها ، والقدر المتفق عليه يكفي لتفسير القصيدة ، وتصور الظروف النفسية التي كانت الدافع لها . فقد رضي مالك أن يجاهد ، وحارب ببسالة أربع سنوات (ما بين عام ٥٦ وعام ٦٠ هـ) فشهد فتح سمرقند و قنسك ، وبعاد الزمن ، كما باعد المكان بينه وبين موطنه في الجزيرة ثم كانت علامات النهاية القريبة ، اشتد به المرض غربا وحيدا ، فكانت هذه القصيدة : استدعاءً حزيناً لذكريات الماضي العزيز بكل رموز هذا الماضي ، وتحسرا على المصير الذي انتهى إليه ، والنهاية القريبة التي يستشعرها . وقد اعتبرت هذه القصيدة من القصائد النادرة ، لأن الشاعر رثى فيها نفسه ، وعاش لحظة صدق عجيبة وهو على البرزخ بين الحياة والموت ، فرأى ماضيه بكل ما كان فيه ، كما رأى بعين الخيال نهايته الوشيكة ، ووقعها على أهله وقد عرفوا أنه مات غربا وحيدا . ولم تستمد القصيدة شهرتها وانتشارها من ندرة موضوعها وصدق اللحظة التي تصورها وحسب ، بل لأن الشاعر أجاد الناحية الفنية ، فجاءت عملا متقناً ، أو قريبا من الانقاف ، إذا وضعنا في الاعتبار احتمال اختلاف الترتيب لبعض الأبيات في سياق القصيدة ، وليس مثل هذا الاختلاف بالأمر النادر في رواية الشعر القديم اعتمادا على الذاكرة قبل عصر التدوين . ونحن لا نذكر هذه الملاحظة لأننا نجد في القصيدة شيئا من التخلخل ، كلا . ففيها تماسك واضح ، ومعانيها وصورها تمضى في سيولة تستدعيها اللحظة المشحونة بالعواطف المتداخلة أو المتمازجة ، وهذا التداخل هو الذي سنجده في بعض مراحل التجربة .

إن مالك بن الربيع لم يكن مختارا في نظم قصيدته ، لم يختر موضوعها ، وإنما الموضوع هو الذي اختاره ، فهي لحظة النهاية التي ليس منها بد ، غير أنها نهاية لم يتصور الشاعر وقد عاش حياته طولا وعرضا وعمقا ؛ يشعر ، ويغامر ، ويقاتل . . فيبلغ الذروة في كل ما يفعل ويعيش ، لم يتصور أن يكون الموت « حتف أنفه » ، بالمرض وليس بالسيف أو الرمح ، وحيدا بعيدا عن أهله وخلانه ، هو المصير القاسي

الذي ينتظره . من هنا كانت القصيدة رثاء للنفس ، ورثاء للحياة العزيزة التي يتعلق بها ويعشقها ، ورثاء للماضى العزيز ، وندما على مغامرة فراق الوطن وحيننا مستمرا إليه باستدعاء رموزه والتشوق لماكنيه ومظاهر الحياة فيه .

هذا هو المحتوى العام للقصيدة ، وخطها الأساسى من ناحية العاطفة والتعبير عنها ، وقد تحقق في عشر نقلا متتابعة :

١ - التشوق والحنين إلى الماضي ، وهو تشوق ممزوج بالحسرة على انقضاء هذا الماضي وابتعاد الشاعر عن مواطن صباه وشبابه . وهذا ما نجده في الأبيات الثلاثة الأولى ، وهي تبدأ بعبارة تحمل معنى التلهف والتشوق والتعجب : « ليت شعري » ، وعقبها تنحصر أمنيته المستحيلة في أن يعيش ليلة من ليالي الماضي ، أو مثل ليالي الماضي في وطنه ، وهنا نجده يرسم أهم ملامح الحياة في البداية : يسوق الأبل ويرعاه ، يقطع بها طرق الصحراء بين هذا النبات الرمل « الغضى » ، ويذكره الغضى بيوم الفراق له ، ويتمنى لو أن صحبته له طالت ولم تنقطع ، ثم يذكره مرة أخرى بأهله هناك ، فليته قريب منهم ليتمكن من زيارتهم .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٢ - ثم يأتي بيتان يعبران عن حيرته في الحكم على تجربة فراق الوطن والانضمام إلى جيش سعيد ، فنجد قدرا من الفرح وقدرا من الحزن ، لاختلاف السبب .

٣ - ويستدعى تقييم التجربة منه أن يتذكر يوم فراق الوطن . إنه الآن في نقطة النهاية ، وهي بطبيعتها تذكر بنقطة البداية ، ويعترف بقسوة لحظة الفراق ، وكيف تلفت وراءه يلقي على بلاده الحبيبة نظرة وداع ، مصحوبة بزفرة ودمعة ، خشي أن يراه أحد فيسجل على هذا الفارس رفته وضعفه ، ولهذا جعل من ردائه قناعا يوارى به انفعاله . ويكتمل الانفعال ويهدأ قليلا حين يقسم بآلا يعاود مثل هذه التجربة ، إذا ما أرجعه الله الى وطنه ، فيضم القناعة والاقامة بين أهله وعشيرته . وهناك رابط نفسي بين الموقف وما قيل فيه ، وأول ما يتذكر كلمة ابنته ، ومن الطبيعي أن تطفو على صفحة الذاكرة كلمة فتاة متألمة لفراق والدها ،

وفي الفتاة ضعف ، واحتياج دائم لمساندة الأب ، ثم إن قولتها الحزينة قد صدقت ، وكأنما كانت ترى هذه اللحظة التي يعيشها بكل قسوتها ، ولهذا يعود إلى القسم بأنه لن يعود إليها إذا ما كتبت له النجاة .

٤ - وتتكون هذه النقلة الرابعة من خمسة أبيات تبدأ جميعا بعبارة « لله در » يضيفها في البيت الأول إلى نفسه : « لله درى » فيتعجب من نفسه حين فعل ما كان ، ويتعجب من أمور أخرى كلها كانت تدعوه ألا يرحل ، ولكنه رحل ، فلله دره !! أما هذه الأمور فأولها أنه ترك أولاده وماله ، وثانيها أن حركة الأطباء عند بدء الرحلة كانت تدل على أنها رحلة مشثومة ، فقد كانت الأطباء سانحة لا بارحة ، وثالثها أنه ترك والديه ولعلهما في حاجة إليه ، ولتيسر نهيته ونصحاها بالعدول عن مغامرته ، ورابعها وخامسها : أنه ترك رجاله وأصدقاءه وهواه وذكرياته . فما كان أقساه حين تجاهل كل ذلك ، وسعى وراء هدف محفوف بالمخاطر .

سيشهد مقطع آخر من القصيدة تفصيلا للذين تركهم وراءه من أهل بيته ، وحزنه لتوابعهم عليه ، وحزنهم على فراقه ، وسيكون هذا المقطع قرب نهاية القصيدة ، ومن ثم يرتفع بدرجة التوتر العاطفي إلى الذروة ، فلا يذكر من ترك غير النساء في بيتها الأخير ، فكأنه يضع أصبعه على منبع الألم في نفسه ، ويصل بنا إلى قمة انفعاله :

وبالرمل منا نسوة لو شهدني	بكين وفدين الطبيب المداويا
وما كان عهد الرمل عندي وأهله	ذميما ، ولا ودعت بالرمل قاليا
فمنهن أمى وابنتاي وخالتي	وباكية ، أخرى تهيج البواكيا

٥ - بعد هذه العودة بالذاكرة إلى يوم الفراق ، وكيف تجاهل فيه أشياء عزيزة كان مخططا حين تجاهلها ، ينتقل إلى يوم النهاية ، وكثيرا ما تذكر النهاية بالبداية ، والعكس صحيح ، وأول ما يلفتني في هذه النهاية أنه يموت وحيدا ، وهو الذي عرف كيف يؤلف الأصحاب واعتاد الحياة بين العشيرة ، فما هو ذا يموت ،

وليس من يبكي عليه سوى صاحبين بقيا له : سيفه ورمحه ، ثم فرسه الذي سيعانى الاهمال عقب موت فارسه . إنه يرسم صورة مؤثرة لمآل هذا الفرس . وهذا الأمر - الموت وحيدا بعيدا عن عواطف أهله التي كان يمكن أن تحمل العزاء الى نفسه وتهون عليه مواجهة النهاية - يستأثر باهتمام الشاعر ويقلق وجدانه وهو يعيش أيامه الأخيرة ، ولهذا يعود إليه بأكثر من طريقة .

٦ - فالموت وحيدا يستدعى الصورة المتممة لهذا الموت الفاجع : كيف سيتلقى أهله خبر موته ؟ انه يطيل في تصور ما سيحدث ، ليظهر كم أنه عزيز عليهم ، أثر عندهم ، ولهذا فإنهم لن يعرفوا طعم الحياة السعيدة بعده ، وكأنه بهذا التصور لساعة بكائهم عليه عند بلوغهم نهايته الفاجعة يقيم جنازة متخيلة حرمة منها واقع الغربة والانفراد ، فهو يبحث عن العزاء والتصبر ليتمكن من مواجهة النهاية في غربته . وقد تناول هذا الأمر في بيت واحد :

ولكن بأكناف السمنية نسوة عزيز عليهن العشية مابيا
وهذه مجرد إشارة للرباط العاطفي القوي بينه وبين أهله ، وهو يحصر التوجع في نساء أسرته لأن أوجاع الفراق تظهر أقوى ما تكون عليهن ، ولأن البكاء على الميت وندبه مختص بهن . غير أنه سيعود إلى هذا التصور لأهله ونسائه الباكين من أجله بأكثر من طريقة تعبيرية ، فيذكر امرأته وحبه الشديد لها ، ويستخدم صيغة الماضي تأكيدا لمعنى البكاء وكأنه قد حدث بالفعل :

فياليت شعري هل بكت أم مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا
ويتصور مشهد قدوم أصحابه على قومه وقد خلفوه في الصحراء ، وكيف سيعلمون عن فقده :

وعرّ قلوصي في الركاب فلإنها ستفلق أكبادا وتبكي بواكيا
٧ - تبدأ هذه النقلة بقوله :

ولما تراءت عند مرو منيتي وخل بها جسمي وحانت وفاتيا

وإذا فإنه يعود في هذا المقطع ، عبر ثمانية أبيات إلى تسجيل ملامح الفترة التي بدأ فيها يشعر بأنه مقبل على الموت ، وحواره مع أصحابه حول ما ينبغي عمله عقب موته ، كانت البداية عند مرو ، أذ بدأ جسمه يختل ، فعرف أنه الموت ، وعلى الفور ، كان أول شعور هو الاحساس بالغربة والحنين الى الوطن :

أقول لأصحابي ارفعوني فإنه يقر بعيني إن سهيل بدا ليا
إن النجم « سهيل » يظهر أوضح ما يكون فوق الجزيرة ، فهو رمز الوطن ، وكان التشوق لمطالعة الرمز أول ما خطر على بال الموقن بالنهاية الوشيكة . وحديثه الى صاحبيه حزين يائس ، مستسلم لقضائه ، غير أنه في البيت الأخير من هذه الابيات الثمانية يهيم للبقلة التالية ، إذ يقول :

خذاني فجراني بثوب إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

٨ - وهكذا يمزج في بيت واحد بين واقع اللحظة القادمة عقب الوفاة المتوقعة ، وكيف سيجرانه من ثوبه إلى مكان الغسل والدفن ، وأهم صفاته في ماضيه المليء بالفروسية والمغامرة ، وهذا انتقال منطقي مقبول ، يتدرج بيسر ، سماه القدماء « حُسن التخلص » ، وقد تخلص فيه مالك بن الزبير من وصفه لما سيحدث عقب موته ووصيته لصاحبيه ، إلى ذكر صفاته ووصف بطولاته في حياته الماضية ، وإذا قيل هذا الكلام في غير هذه الحالة النفسية فإنه يطلق عليه « الفخر » ، ولكن الشاعر هنا لا يفخر ، والموقف لا يحتمل الفخر ، وإنما هو الرثاء ، فهو يرثي نفسه في هذه الصفات العظيمة التي كان يتمتع بها في ماضيه ، ولم يعد يملك اليها سيلا . والأبيات تبدأ بالفعل « وقد كنت » فهو يتحدث عن الماضي ، وبهذا الأسلوب يرثي الشعراء الأموات ، وبنفس الأسلوب يرثي الشاعر نفسه . وفي أربعة أبيات يذكر من الصفات النفسية النبيلة : الشجاعة ، ونجدة المستغيث ، والصبر على منازلة الأبطال ، وهذا الاسراع إلى النجدة يقابله الإبطاء عن الاساءة الى القريب والجار ، ولو بمجرد الكلام باللسان . ويستمر في وصف استبساله في القتال ، ورفاه عيشه في فترات السلام .

٩ - وفي هذا المقطع التاسع تمتاز كل المشاعر التي سبقت الإشارة إليها ، وكأن الشاعر بدأ يحس الاعياء ، فتتداخل الرؤى في ذاكرته ، فهو يعود إلى مخاطبة صاحبيه يكمل وصيته لهما ، بعد أن ذكر من صفاته أعظمها أهمية في تقييم الرجال في عصره ، ويتحسر على تركه وحيدا في قبره الوحيد في الصحراء ، ثم يوضيها بأن يذكرها مهما طال الزمن على فراقه ، ويذكر ثروته وجاهه وحركة الحياة بين قومه وما خلف لهم . ويطلب من زوجته ما طلب من صاحبيه من قبل أن تذكره وتبكيه ، وإذا حال البعد بينهما وبين زيارة قبره ، فلتتخذ من قبور الآخرين مزارا رمزيا تستحضر فيه صورة قبره المنفرد في الصحراء وقد عبث به الريح وغطته بالتراب الناعم .

١٠ - ثم تبدأ النقلة الأخيرة بخطاب في صورة نداء ، لصاحب غير محدد ، وإذا فقد توقف الحوار الوصية مع صاحبي رحلته ، وبدأ بوصية أخرى إلى صاحب عام ، هو أي إنسان يسمع بموته ، فيطلب منه أن يبلغ نعيه إلى قومه بني مازن ، ثم إلى أسرته الخاصة ، فهؤلاء هم محور عواطفه ، وهم الجديرون بالحزن الحقيقي على ميته غريبا وحيدا .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذا إجمال للنقلات العشر التي سارت عليها القصيدة من بدايتها إلى النهاية ، وعلى الرغم من أن الشاعر قد ذكر معنى وعبر عن شعور معين ، ثم غادرهما إلى معنى جديد ، ثم عاد إلى المعنى الأول مرة أخرى ، فإن القصيدة فيما نرى لم تصب بالتخلخل ، وليس هذا اعتذارا عن غياب « التصميم » و « التخطيط » الدقيق لكثير من قصائد شعرنا القديم . والذي جعل هذه القصيدة تتماسك أنها - برغم الانتقال عن المعنى ثم العودة إليه - منبعثة عن تجربة شعورية واحدة ، وظلت تعبر عن حالة نفسية ثابتة ، واستخدمت للتعبير عن هذه التجربة ، ولتجسيد هذه الحالة كل الاثارات العاطفية التي تضمن تجاوب القارئ وإحساسه العميق بمأساة هذا الشاعر ، على الرغم من أن هذا القارئ لم يمر - عمليا - بتجربة من هذا النوع ، غير أن الشعر المتقن جعله قادرا على تصورهما والتجاوب معها ، لدرجة جعلت بعض الرواة القدماء

يحيطون هذه القصيدة وصاحبها ببعض المبالغات والخرافات ، فيقول بعضهم : « كان مالك بن الربيع فيما ذكر من أجل العرب جمالا وأبينهم بيانا » ، وليس هناك ما يمنع بالطبع أن يكون هذا الشاعر أو غيره أجهل الرجال ، ولكن النص على ذلك وربط الجمال بالفصاحة يستوحي هذه القصيدة ، والجو الذي دفع إليها ، بل بلغ بعضهم إلى أن يزعم أن الشاعر مات وحيدا في خان (كما جاء في ذيل الأملال) فرثته الجان لما رأت من غربته ووحده ، ووضعت الجن الصحيفة التي فيها القصيدة تحت رأسه !! فهذه الأقوال وأشباهاها تصدر عن تأثير شديد وإعجاب واضح بالقصيدة ، وليس بالموت في غربة وحيدا في ذاته ، فليس مالك بن الربيع ينفرد بذلك ، غير أنه انفرد بالتعبير الفني ، وأجاد فيه ، عن هذه التجربة النادرة .

إن العناصر الفنية الخالصة المؤثرة في هذه القصيدة تستمد من ستة أمور :

١ - صدق التجربة ، والصدق الفني لا يعني أن الحادثة وقعت للشاعر ، فليس الصدق بهذا المعنى شفيعا للاعجاب بعمل شعري ضعيف ، فصدق التجربة في الفن بعامة يعني عمق إحساس الأديب بالموضوع أو الشعور الذي يصوره ، وقدرة خياله وارتفاع مستوى مقدرته الأسلوبية ، بحيث يصور هذا الموضوع أو هذا الشعور بطريقة مقننة مؤثرة . وهذا ما استطاعه مالك بن الربيع ، بصرف النظر عن أنه قد عانى هذه التجربة عمليا ، ولو أنه سمعها من شخص آخر ، أو شاهدها مجرد مشاهدة ، وتمكن من تصويرها على هذا النحو فإنه يكون قد أجاد ، واستحق وصف عمله الفني بأنه يصدر عن تجربة صادقة ، أي القدرة على الحلول في الموضوع ومعايشته معايشة فكرية ، وتصويره بأسلوب فني مؤثر .

٢ - وموضوع القصيدة في ذاته يحمل قدرا من التأثير المسبق ، فإنه بمجرد المعرفة بمناسبة القصيدة وظروفها ، يتحرك شعور التعاطف مع هذا الشاعر والأسى لمصيره ، وقد نشير هنا إلى المصطلح الأرسطي الخاص بالمرحبة المأساوية ، ونقصد به : « التطهير » . لقد أشار أرسطو إلى إحدى وظائف الفن الهامة بالنسبة للنفس الانسانية ، إنه يخلصها من القدر الزائد من الانفعالات الضارة ،

وبخاصة عاطفتنا الخوف والرحمة ، فنحن نعاني هذه المشاعر الحزينة الآسية مع مالك بن الريب ، ونشاركه محتته ، ولكنها في النهاية محتته هو ، ونحن مجرد مشاركين ، نفّسنا عن بعض عواطف الخوف والرحمة من خلال هذه المشاركة .

٣ - ثم يأتي الحنين إلى الوطن والتشوق لرؤيته ، واستحضار رموزه من النبات والحيوان والنجوم والأهل والأصدقاء وأساليب حياة الفتوة والمغامرة التي عاشها هناك ، وليس من شك في أن عاطفة الوطنية من أنقى العواطف التي تستجيب لها النفوس وتتأثر بها ، وقد عبر عن هذه العاطفة تعبيراً رومانسياً - إن صح التعبير - فالوطن عنده هو الحياة البسيطة القانعة بين أحباب يؤثرونه ويتظرونه . وقد كان أمل العودة واللقاء يملأ نفسه ، ولهذا تكرر قسمه بالألحان يعود إلى ما فعل ، إذا ما نجا من محتته ورأى وطنه ، ولكن هذا الأمل سرعان ما تبدد تحت قسوة المرض وقهر الغربة ، وعادت قلوبهم في الركاب عارية ، إذ ثوى صاحبها في قبر مجهول بفيافي خراسان . إن هذا الحنين هو الانفعال الأساسي الذي لون الصور ، واختار الألفاظ ، كما صنع الأطوار العام للقصيدة .

٤ - والطاقة الشعرية في هذه القصيدة قوية ، استطاعت أن تبرز من خلال شبكة الصور التي انتشرت على مساحة القصيدة ، وهي صور مبتكرة ، بينها قدر من التجانس ، وهذا التجانس يؤكد عنصر الصدق ، ويبعد بالقصيدة عن التلفيق أو المهارة الكاذبة التي تقوم على اصطلياد الاستعارات والتشبيهات . . . الى آخره ، دون حرص على عمق رابطة هذه الأدوات الفنية بنفس الشاعر وبطبيعة التجربة في ذاتها : إن الغضى ، والقلاص النواجي ، والركب ، والمزار ، والهامة ، والرقمتين ، والظباء السانحات ، والسيف ، والرمح الرديني ، والفرس الأشقر الذي يجرع عنانه ، وأرض السمينة ، والفقرة ، وسهيل ، والرحل ، والراية ، والسدر ، والخيل ، والهيجا ، والقرن في الوغى ، وابن العم والجار ، والادلاج ، والبقر ، والخزامى . . إلى آخر هذا السيل من المفردات والتراكيب والصور . . إنها ليست مجرد كلمات مبعثرة ، أو تعبر عن مشاعر ومعان وحسب ، إنها من صميم القاموس الخاص للحياة في الجزيرة

العربية ، وهي بهذا تعطي القصيدة « شخصية » مستقلة ، إذ تعبر عن « خاصية » من خواص البيئة وملمح أو ملامح هي وقف عليها ، أو مما يميزها ، وهي جميعا كلمات تصويرية ، لأنها حسية .

٥ - وقد ابتكر الشاعر تعبيرات وصورا جديدة ، شفت عن حنينه وحزنه وإحساسه بقسوة الواقع الذي يعيشه ، مثل :

أجبت الهوى لمادعاني بزفرة تقنعت منها أن ألام رداثيا
فالاستجابة للهوى بزفرة أو تهيدة أمر مألوف ، ولكن إخفاء الوجه بالرداء حتى لا تظهر الدموع والانفعالات ، مع ما فيه من حركة وواقعية يعتبر جديدا . ومثل هذين البيتين ، وقد تضمنا معاني شتى مع التصوير الحركي أيضا :

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيف والرمح الردينيّ باكيا
وأشقر محبوكا يجر عنائه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
فقد خرج في الغزو طامحا إلى المجد والمال ، فعاد وليس معه غير فرسه وسلاحه ، ثم ها هو ذا يتركها ويشوي ، وليس من يبكي عليه غيرها .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com> ومثل :

وخطّا بأطراف الأسنة مضجعي وردا على عينيّ فضل رداثيا
فهكذا تكون نهاية الفارس النبيل ، إذا فاته الموت أثناء القتال بضربة رمح ، فلتخط الرماح مكان ضجعته الأخيرة عرفانا لبلائه وبطولته ، ثم تكون الاضافة في الشطر الثاني مؤثرة موشحة بالحزن مؤكدة لشعور العزلة وألم الاغتراب والتجرد عن الدنيا . ومثل :

خذاني فجراني بثوبي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا
فالمقابلة بين حالة « الهوان » التي يراها حالةً بجسده عقب الموت ، وحالة « التأبي » التي عاشها معتزا بكبريائه وبطولته ، تقوي كل منهما الأخرى : الذلة القادمة والعزة الماضية وتعمق الشعور بطبيعة اللحظة البرزخية التي يقف فيها الشاعر متأملا ، لا

يملك غير الأسى ، بين ما كان ، وما يوشك أن يكون .
ومثل هذين البيتين :

يقولون لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد الا مكانيا
غداة غد يالهف نفسي على غد إذا أدلجوا عنى وأصبحت ثاويا
إن محاكاة الواقع في قول أصحابه ، حيث تعود الناس أن يقولوا للمريض إنه بخير ،
ويدعون له بطول العمر ، مع أنهم يعرفون أن منيته قد اقتربت ولارجاء ، هذه
المحاكاة للواقع جزء من الصدق المباشر ، والعلاقة الصوتية ، والتناقض بين « لا
تبعد » و « البعد » يعمق إحساس التحسر والألم ، كما تعمقه جملة : « يالهف نفسي
على غد » ، فكأنه يرى رفاقه وقد رحلوا وتركوه ثاويا ، بعد يوم واحد .

٦ - وقد تجاوب الجانب الشكلي الايقاعي مع الجانب العاطفي الانفعالي في هذه
القصيدة ، فساعد على تعميق أثرها في النفس ، فهي من البحر الطويل :
« فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن » ، وهذا البحر من البحور الكثيرة التفاعيل ،
ولهذا يلجأ إليه الشعراء في الأغراض الجادة ، مثل الرثاء والمدح ، لمناسبتها لها ،
حيث تمتد الجملة أو الجمل ، وتستوفي المعنى وظلال المعنى في البيت الواحد . أما
القافية ، وهي ياء ممدودة ، فقد جسدت صوت النواح والألم وطلب النجدة
والتحسر ، هذه الياء الممدودة المتكررة ثمانيا وخمسين مرة ، كأنها أنين مستمر
يربط بين المعاني والصور المستمرة ، التي هي في صميمها أنين وحزن أيضا . كما
أننا نلاحظ بعض الظواهر اللغوية ، وبخاصة ظاهرة التكرار ، ونشير إلى أمثلة :
« الغضى » وتكررت ست مرات في ثلاثة أبيات و« لله در » تكررت سبع مرات .
في خمسة أبيات وتكررت على نحو أقل ، في مكان واحد أو في أماكن ،
الكلمات : القلاص ، وقلوصي ، والهوى ، وخراسان وغد ، والرحا ،
والرمل ، والبواكيا ، والأعادي . وهذا الحرص على التكرار لم يقع في النثرية ،
أو التزيد ، لقد قوى عنصر الايقاع الصوتي من جانب ، وأظهر شدة الحرص
وقوة الرابطة من جانب آخر ، على هذا يدل تكرار « الغضى » مثلا ، فهو عزيز

عليه ، يتمنى في أعماقه لو أنه لم يفارقه ، ويلتذ بذكر اسمه الصريح ، ويكرر ذلك ليستعيد متعة نطقه كما نفعل مع الأشخاص أو الأشياء التي نجبها ، فهناك فرق كبير في التركيب الصوتي والدلالة النفسية في قوله مثلا : « لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى » هناك فرق بين هذه الصيغة وبين لو أنه قال : لقد كان في أهل الغضى لو أنه دنا . وكذلك : « دعاني الهوى » في بيت ، ثم قوله في البيت التالي مباشرة : « أجبني الهوى » وهذه الصيغة تختلف كثيرا عن قوله : « أجبته » ، أن النص على « الغضى » و « الهوى » يعطي الميزة الصوتية ، ويؤكد الرابطة النفسية ، ويقوي المعنى في النفس ويحدد معاله . ولكل هذه الجوانب صارت هذه القصيدة ، في رثاء مالك بن الربيع لنفسه من عيون الشعر العربي في كل عصوره ، بل من عيون الشعر الانساني أيضا ، في كل مواطنه .

